

PALÉOGRAPHIE MUSICALE



PALÉOGRAPHIE MUSICALE

LES PRINCIPAUX

MANUSCRITS DE CHANT

GRÉGORIEN, AMBROSIEN, MOZARABE, GALLICAN

PUBLIÉS EN FAC-SIMILÉS PHOTOTYPIQUES

par les Bénédictins de Solesmes

II



SOLESMES

IMPRIMERIE SAINT-PIERRE

1891

LE RÉPONS-GRADUEL

JUSTUS UT PALMA

REPRODUIT EN FAC-SIMILÉ

D'APRÈS

PLUS DE DEUX CENTS ANTIPHONAIRES MANUSCRITS

D'ORIGINES DIVERSES

DU IXe AU XVIIe SIÈCLE

Res, non verba.

GREGORII · MAGNI

CVIVS · SVPREMI · PONTIFICATVS

FESTA · SAECVLARIA

HOC · ANNO · CELEBRANTVR

FAVSTIS · PRODEANT · OMINIBVS

MEMORIAE · ET · LAVDI · SVCCEDANT

HEIC · DESCRIPTA · ET · INLVSTRATA

VETERA · SACRORVM · CONCENTVVM

DOCVMENTA

LE RÉPONS-GRADUEL

JUSTUS UT PALMA

REPRODUIT EN FAC-SIMILÉ

D'APRÈS PLUS DE DEUX CENTS ANTIPHONAIRES MANUSCRITS

D'ORIGINES DIVERSES DU IXe SIÈCLE AU XVIIe SIÈCLE

PRÉFACE

Res, non verba.

Après l'*Antiphonale Missarum* n° 339 de la bibliothèque de Saint-Gall, que nous avons reproduit en entier & qui forme le premier volume de la *Paléographie Musicale* (première & deuxième année), nous donnerons pour le second volume plus de deux cents fac-similés d'une même mélodie, celle du répons-graduel *Justus ut palma,* empruntés à autant d'antiphonaires manuscrits d'âges & de pays différents.

En rapprochant ainsi les diverses manières dont les mélodies sacrées ont été, selon les temps & les lieux, traduites par l'écriture, nous pensons fournir à nos lecteurs un moyen prompt & facile de connaître, dans toute son étendue, la tradition musicale grégorienne.

Les témoins de cette tradition déjà tant de fois séculaire ne font pas défaut. Les antiphonaires, graduels & autres monuments notés du chant liturgique sont encore en grand nombre dans les bibliothèques. Il y en a partout & de toutes les époques. Ils sont même si nombreux qu'on ne peut songer à les reproduire tous, & nous ne tenterons pas une entreprise qui du reste n'est aucunement nécessaire. La reproduction intégrale de quelques bons manuscrits de provenances & d'écritures

variées peut suffire aux archéologues pour se rendre un compte exact des diverses phases de la notation musicale, &, par là, de l'état de conservation des mélodies grégoriennes à travers les siècles dans l'Occident tout entier.

La notation est le canal qui nous apporte la tradition grégorienne : au paléographe de constater si le courant a gardé sa pureté originelle, s'il n'a pas subi d'altérations dans son long parcours & dans toutes ses ramifications régionales.

Chaque phase de la notation musicale a son point de départ & son point d'arrivée. La publication de manuscrits appartenant à diverses sortes d'écriture, telle qu'elle se fait dans ce recueil, nous apprendra à les connaître. Mais une étude approfondie & complète suppose aussi la connaissance exacte des points intermédiaires.

Il est en effet de la plus haute importance, pour la sûreté de nos recherches sur l'histoire des neumes, sur l'authenticité & l'intégrité des mélodies contenues dans les anciens monuments, de suivre avec attention & pas à pas dans les différentes contrées l'évolution lente & progressive des neumes, surtout au moment critique (x^e^, xie & xiie siècle) où les mélopées liturgiques, conservées jusque-là par l'usage dans la mémoire des chantres & confiées à une séméiographie encore imparfaite, furent enfin, au moyen de la diastématie & de la portée musicale, définitivement garanties contre les dangers de l'oubli & les incertitudes de la notation. Il ne suffit donc pas au paléographe d'avoir à sa disposition quelques manuscrits : il doit en consulter un nombre tel, que tous les anneaux de cette longue chaîne qui va du ixe siècle au xviiie s'y trouvent représentés. La série des monuments doit être complète, mais il n'est ni possible ni nécessaire, nous le répétons, que chacun d'eux soit intégralement publié. L'enquête sera suffisante, & elle donnera un résultat certain, alors même que nous nous arrêterons à une pièce musicale unique, reproduite sous toutes les formes qu'a successivement revêtues la notation dans les différentes églises soit séculières soit monastiques, aux diverses époques de son histoire.

Cette enquête, nous avons voulu la faire aussi vaste & aussi décisive que possible : dans ce but nous avons choisi un répons-graduel. Les traits mélodiques plus ou moins prolongés propres à ce genre de

cantilènes offrent à l'observation tous les groupes de neumes, depuis le plus simple jusqu'au plus compliqué : il en résulte plus de facilité pour étudier la nature, les causes des variantes, & pour constater si les altérations ou les retranchements de notes ont été aussi nombreux & aussi importants qu'on a cru pouvoir l'affirmer.

Quant à la préférence accordée au graduel *Justus ut palma,* elle s'explique aisément : la mélodie de ce répons est à coup sûr une des plus anciennes du répertoire grégorien, & la répétition fréquente de cette mélodie sur des paroles autres que celles du *Justus* permet de la présenter aux lecteurs, alors même que ce répons vient à manquer dans un manuscrit incomplet ou en trop mauvais état pour être photographié. Dans ce cas nous le remplaçons presque toujours par le graduel *Domine refugium,* qui, dans les antiphonaires anciens, se trouve ordinairement au vingt & unième dimanche après la Pentecôte, ou à la férie sixième après le mercredi des Cendres.

Dans le courant de cette publication, nous ne nous interdirons pas de mêler aux reproductions du *Justus* ou du *Domine refugium,* lorsque nous le jugerons utile, quelques planches intéressantes, dans le dessein de compléter le tableau des différentes variétés de notation musicale, ou même d'éclairer les dissertations qui seront publiées sur ces *Justus.*

Selon notre procédé ordinaire, nous présentons au lecteur les faits que nous avons recueillis, & de ces faits rapprochés & coordonnés nous tirons les conclusions qui s'imposent. La collection contenue dans le présent volume, jointe à la reproduction de l'*Antiphonale Missarum* de Saint-Gall, devra servir de base pour des études ultérieures. Avec les paléographes nous poursuivrons nos recherches sur le développement & la classification des neumes ; avec les musicistes nous approfondirons les questions qui sont en ce moment à l'ordre du jour. Ce que disent les anciens traités de musique n'a rien de comparable à la fécondité, à la clarté des renseignements & des instructions qui se dégagent de l'analyse intrinsèque & comparative de cette masse de monuments. La lumière qui en jaillit éclaire toutes les questions : la transformation des neumes-accents, l'introduction des neumes-points, des intervalles, des lignes, des couleurs, des lettres-clefs, l'usage du bémol, du bécarre, des guidons, des barres, enfin tous les éléments constitutifs de la notation musicale.

Mais ce qui frappe surtout dans cet ensemble, & ce qui est plus important encore à remarquer, c'est le spectacle si curieux & si instructif que présentent, au IXe, au Xe, au XIe siècle, les efforts des notateurs s'ingéniant sur tous les points à la fois, selon leurs idées personnelles ou le génie de leur nation, pour remédier à l'insuffisance mélodique des neumes-accents. Tous n'ont qu'une seule pensée : traduire clairement & conserver pures de toute altération les cantilènes de saint Grégoire. Les écrivains didactiques, de leur côté, poursuivent le même but. De là les différentes tentatives faites par les Hucbald, les Odon, les Gui, les Hermann Contract, &c., pour améliorer les procédés de représentation graphique des sons.

Nous croyons, pour notre part, que ces efforts ont pleinement réussi; tout concourt à nous confirmer dans cette persuasion. L'universalité des tentatives, la variété des moyens employés, l'évolution lente de la notation qui se poursuit sans aucune interruption, la progression de la diastématie, principe fondamental de ce perfectionnement, qui marche du même pas & amène insensiblement la traduction de plus en plus claire des mélodies; l'identité des résultats, c'est-à-dire l'uniformité étonnante de toutes les versions mélodiques obtenue en même temps, dans tous les pays, au Xe & au XIe siècle, & cela sans entente, comme le prouvent les variantes elles-mêmes & les systèmes les plus divers de notation, par la seule force de la tradition répandue depuis le VIIe siècle dans le monde catholique : voilà bien, sans contredit, un ensemble de faits qui conduit nécessairement à la conclusion suivante :

L'œuvre musicale de saint Grégoire n'a subi, depuis son origine jusqu'aux premiers monuments neumatiques qui nous la transmettent, aucune atteinte vraiment grave; & nous possédons réellement & intégralement, dans les manuscrits sans lignes & sur lignes, la version authentique du réformateur de la musique religieuse (1).

(1) Il va sans dire que nous laissons en dehors de ce courant universel les pièces de la liturgie ambrosienne qui sont communes aux Églises de Rome & de Milan. L'identité des paroles de ces pièces & l'analogie de leur fond mélodique ne doivent pas faire perdre de vue le caractère individuel du système musical ambrosien, auquel se rapportent les variétés de ce chant jusque dans ses points de contact avec le nôtre. Il y a là une question archéologique d'un intérêt incontestable, mais dont l'étude, pour le dire en passant, exige beaucoup de circonspection, d'analyse & de maturité. Pour la même raison nous laisserons dans leur singulier isolement & leur indépendance bizarre de la tradition grégo-

Tous ces faits, le lecteur pourra les constater, les vérifier l'un après l'autre par l'étude judicieuse & loyale des planches qui vont être exposées sous ses yeux. C'est à ces témoins intègres & irrécusables qu'il faut laisser la parole. Sans doute, nous reprendrons plus tard cette thèse pour la développer, mais nos explications n'ajouteront rien à la

rienne trois manuscrits extrêmement curieux du XIIe & du XIIIe siècle (Vatican, n° 5319, & Archives de Saint-Pierre, n° F. 22, & n° B. 79), les seuls de ce genre que nous ayons rencontrés parmi les documents manuscrits de la liturgie romaine que nous avons réunis & consultés. La plupart des chants en usage dans ces codex ne se rapportent à la tradition ni par l'économie de la distribution de leurs neumes, ni par la suite des intervalles musicaux. Ce ne sont plus ici des variantes ou des altérations qui s'offrent à nous : c'est un chant réellement distinct, aussi loin de l'ambrosien que du grégorien. Néanmoins le fond mélodique est ordinairement emprunté à la cantilène grégorienne : sous les fioritures, les broderies, ou, comme on dit encore, les *machicotages* qui la défigurent, on reconnaît le dessin primitif. Ces mélodies semblent dater d'une époque relativement récente, dans laquelle les règles de composition grégorienne commençaient à tomber en désuétude : c'est ce que révèle la manière souvent fautive ou maladroite avec laquelle les paroles sont appliquées à la musique, sans parler des autres indices qu'il serait trop long d'exposer ici.

On le sait, du reste, il est dans le goût des Italiens, avec leur souplesse de voix, d'ajouter volontiers des notes d'agrément au fond principal de la mélodie ; & il en était déjà sans doute autrefois de même. Mais il est curieux de voir un usage quelque peu analogue, bien qu'il n'ait pas laissé de trace dans les manuscrits, exister dans l'Église de Lyon. Là aussi on s'est permis pour le plain-chant l'usage des fioritures dans les intonations & dans les parties que le chantre devait exécuter seul ou à deux. Il n'en est question, il est vrai, que dans un document récent (*Mémoire sur une méthode pour noter le plain-chant*, par M. l'abbé de Valernod, 1751, Bibliothèque de l'Académie de Lyon, n° 145, pièce 15e) ; mais l'Église de Lyon s'était toujours si bien mise en garde contre les nouveautés, *Ecclesia Lugdunensis nescit novitates*, qu'un usage de cette nature n'aurait pu s'introduire, même à cette époque, sans être signalé comme une innovation & réprouvé comme tel. Il remontait donc beaucoup plus haut. Faut-il pour cela rattacher historiquement & considérer comme appartenant à la même tradition les superfétations mélodiques de la Vaticane & celles de l'Église de Lyon ? Rien ne nous y autorise. Ce que nous voulons simplement conclure de ce rapprochement entre des faits non identiques, mais seulement analogues, c'est qu'ils se concilient très bien les uns & les autres avec la conservation intacte des mélodies grégoriennes, aussi bien à Lyon & à Rome que partout ailleurs, comme le témoignent tous les manuscrits. Le caractère particulier des trois manuscrits que nous venons de signaler ne va pas contre l'universalité & la constance de la tradition grégorienne ; ici l'exception confirme la règle.

Ces livres exceptionnels contiennent la liturgie romaine avec les fêtes & coutumes particulières à Saint-Pierre du Vatican. On ne peut mettre en doute qu'ils aient servi à l'office divin. Le parchemin jauni & maculé à la marge inférieure de chaque feuillet est une preuve irréfragable de leur usage.

La présence de ce chant à Saint-Pierre implique-t-elle l'oubli & l'abandon de la tradition musicale que saint Grégoire lui-même y avait déposée & que ses successeurs ont propagée dans le monde entier ? Nullement, car toute l'histoire de cette basilique proteste contre une pareille supposition. Aucune église n'a eu plus de respect pour la tradition. Au reste, il y a, dans les volumes en question, des pièces musicales qui n'ont subi aucune altération ; en outre, la version grégorienne se retrouve très pure dans les manuscrits du XIVe & du XVIe siècle conservés dans les diverses archives de la basilique. Les deux chants ont pu s'y faire entendre simultanément, comme cela se pratique

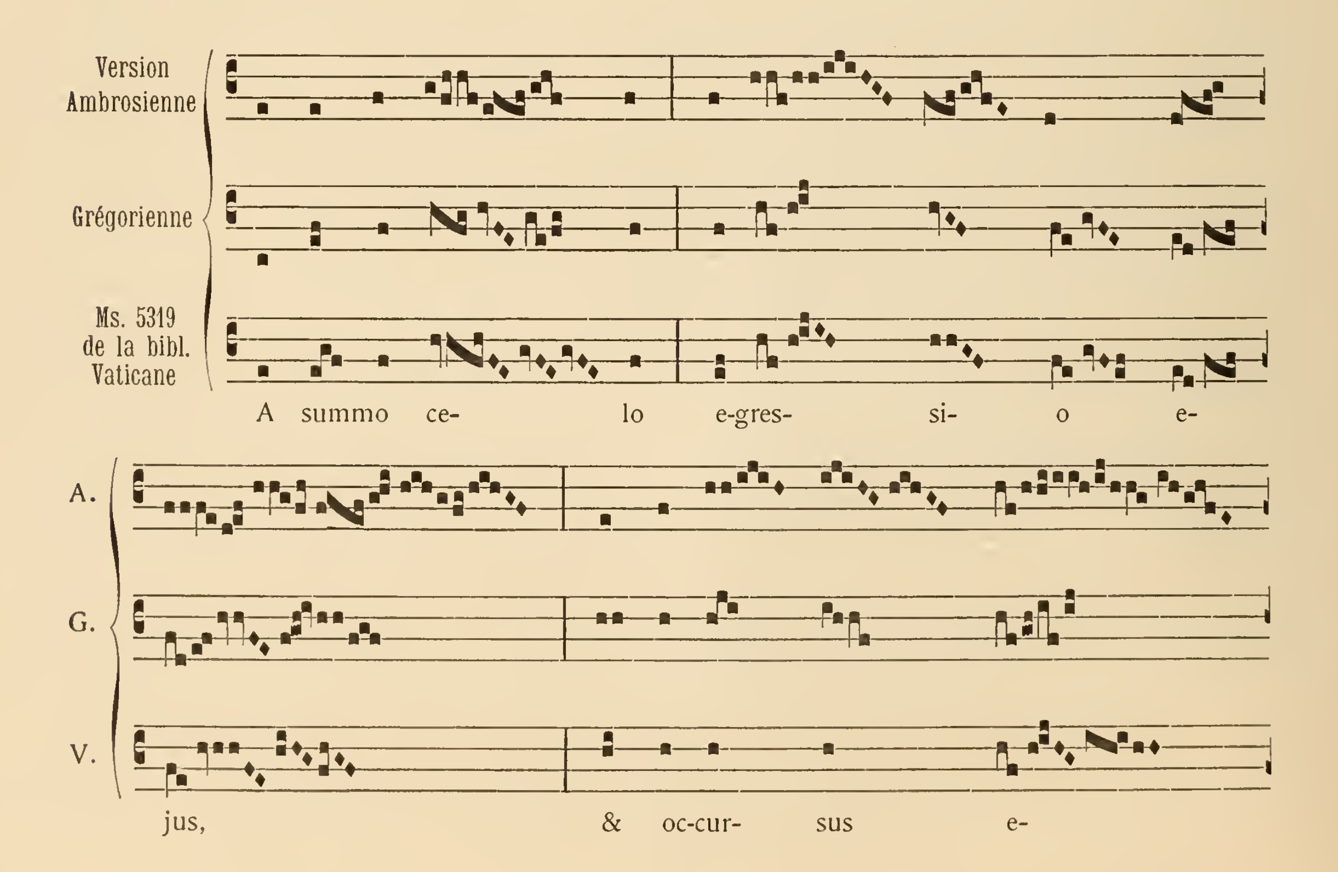
force démonstrative qui ressort d'elle-même de la voix unanime des manuscrits.

Ce n'est pas tout encore. Cette nouvelle publication pourra permettre aussi d'exposer en détail les procédés au moyen desquels on arrive au déchiffrement des neumes-accents & à la restitution d'une phrase grégorienne. Les nombreux fac-similés du répons *Justus ut palma* serviront de base à ces expériences.

Pour nier la possibilité même de cette restauration, on a beaucoup fait valoir les variantes, on a surtout allégué avec complaisance les

encore aujourd'hui dans les églises qui, à certains jours plus solennels, admettent côte à côte le plain-chant & la musique figurée.
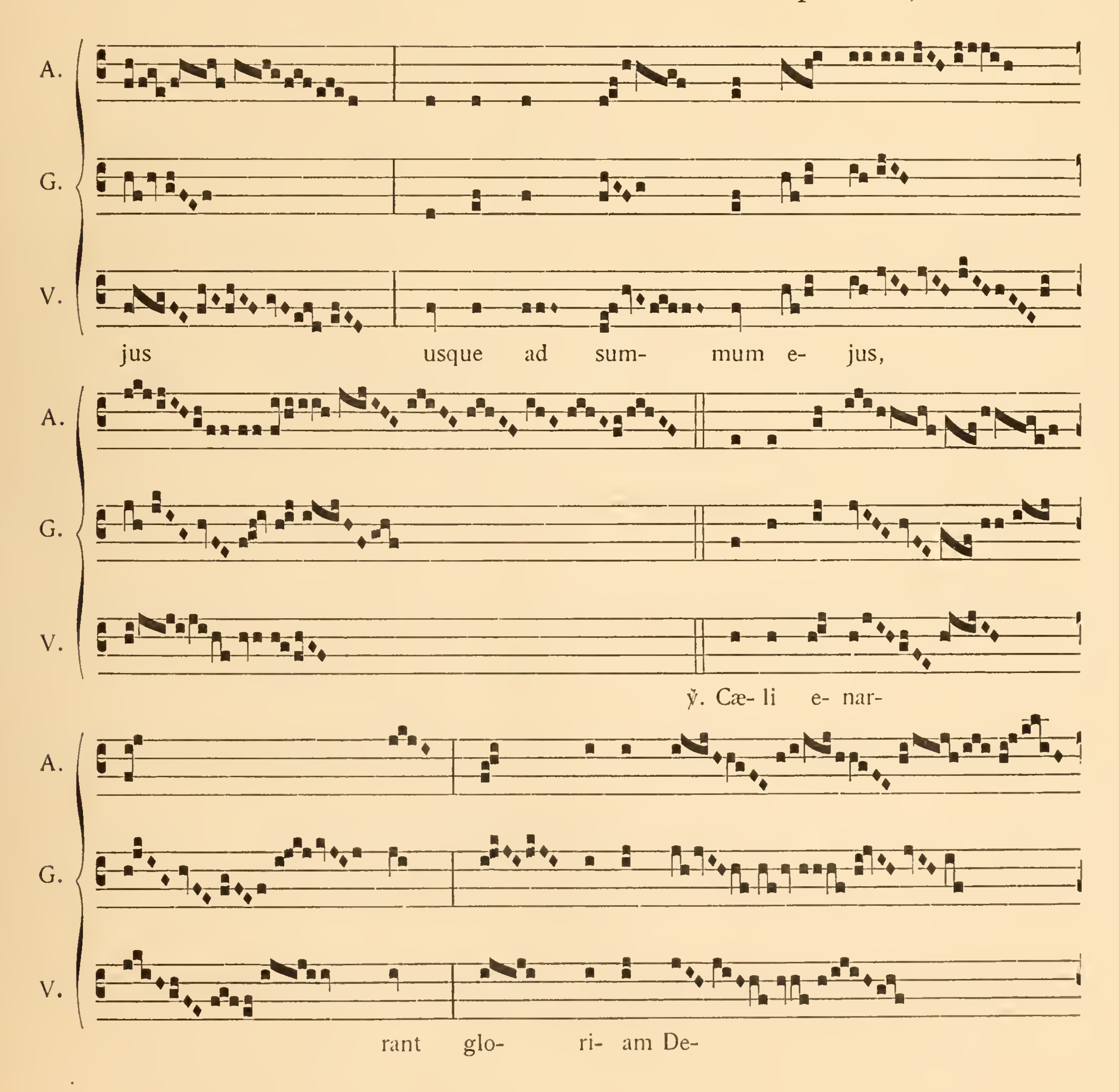
Le lecteur nous saura gré de lui fournir dès maintenant un spécimen comparatif des trois versions ambrosienne, grégorienne & vaticane sur le même fond mélodique, en attendant qu'on soit à même de rechercher avec plus de maturité les origines de cette dernière version & d'analyser la nature des singularités systématiques qu'elle présente. Nous choisissons comme terme de comparaison le graduel romain *A summo cælo,* qui, dans la version grégorienne, se chante sur la même mélodie que le répons-graduel *Justus ut palma*. Dans la liturgie ambrosienne, c'est le *psalmellus* du deuxième dimanche de l'Avent. La version vaticane est celle du manuscrit n° 5319 de la bibliothèque Vaticane. (Cf. pl. 28.)
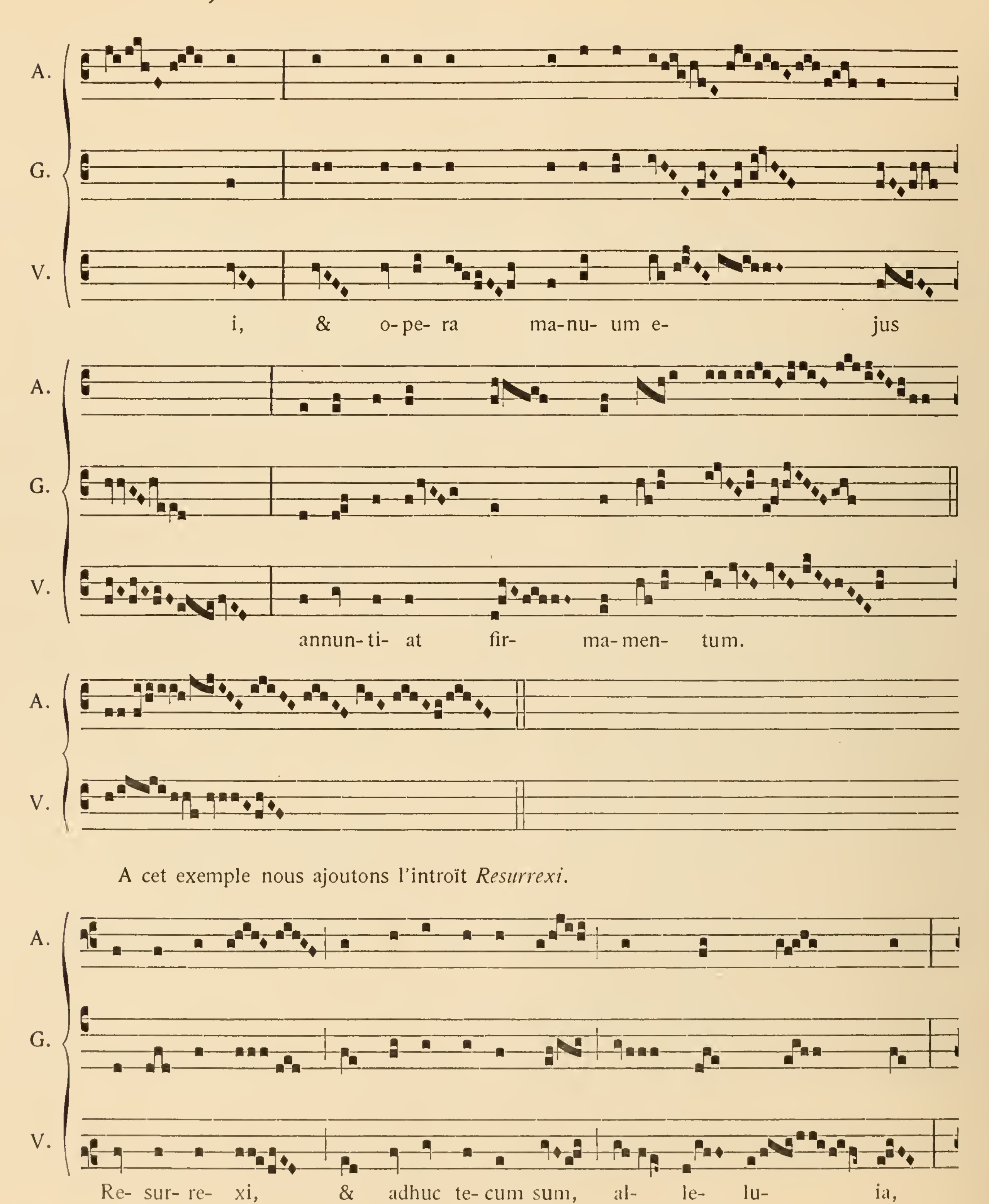


anciens auteurs qui s'en plaignent, & qui signalent souvent des fautes à corriger dans les antiphonaires.

Des variantes & des fautes, il y en a partout & dans tous les ouvrages ; faut-il s'étonner si, dans un chant qui longtemps s'est transmis par enseignement oral & a été livré à des milliers de copistes, on en rencontre également ?

Mais ces variantes sont-elles aussi nombreuses & aussi graves que le supposent certains écrivains modernes ? les accusations qu'autrefois les théoriciens lançaient contre les praticiens, leurs plaintes au sujet des fautes contenues dans les manuscrits contemporains, sont-elles
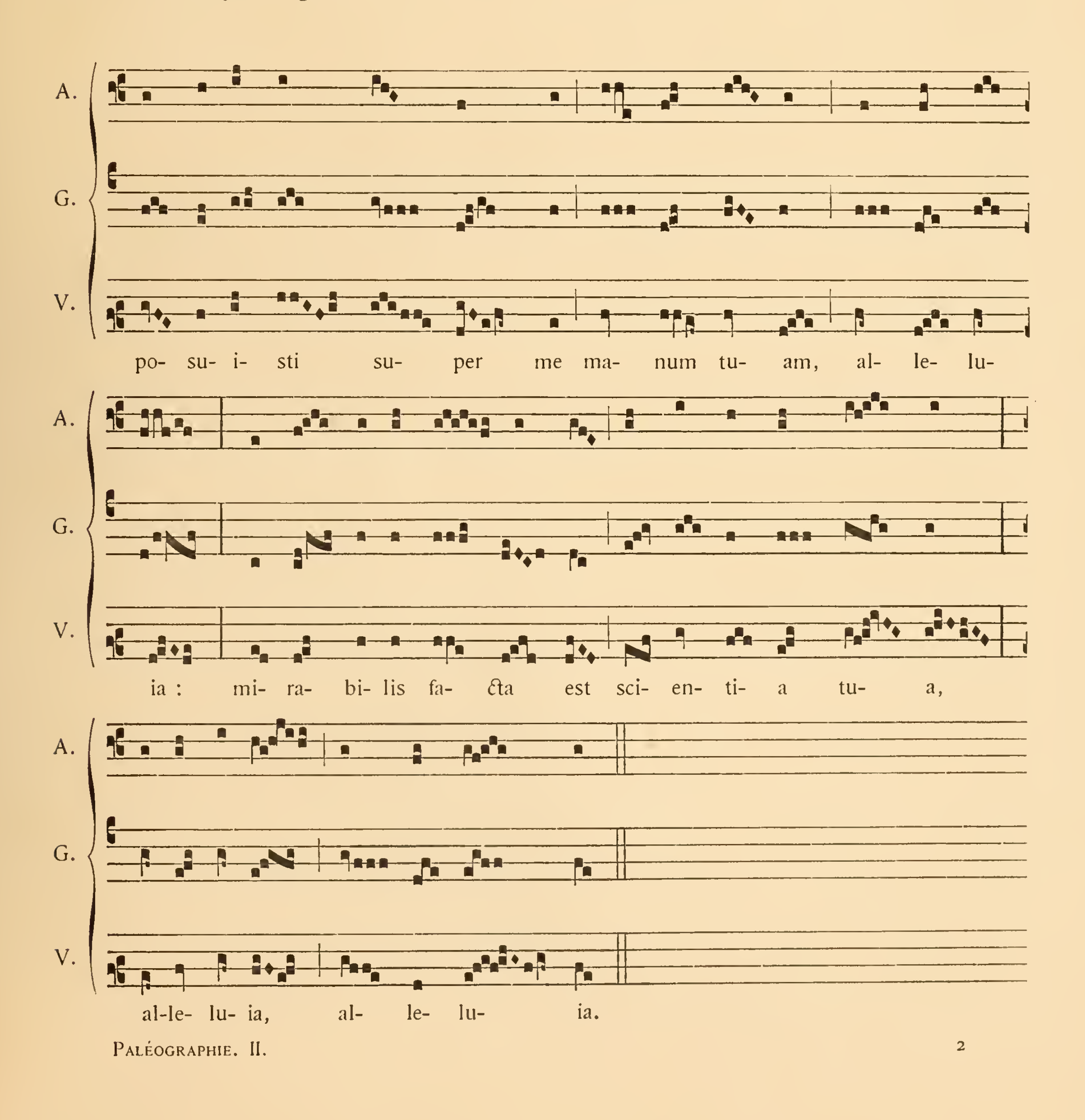


bien fondées ? en peut-on conclure quelque chose pour juger de l'état réel des mélodies au moyen âge ? & les corrections qu'ils proposent sont-elles toujours bien motivées ?



A cet exemple nous ajoutons l'introït *Resurrexi*.

A toutes ces questions les manuscrits répondent avec une autorité & une précision que personne ne pourra récuser. Nous croyons qu'il n'est ni sage ni prudent de s'en rapporter uniquement au texte des auteurs, surtout lorsqu'ils se posent en réformateurs, qu'ils obéissent à l'esprit de système, & qu'ils se contredisent eux-mêmes, comme il arrive souvent. Il n'est pas non plus conforme à la saine critique de réunir indistinctement toutes leurs accusations pour en former un tableau fantaisiste de l'état d'anarchie où se serait trouvée la musique grégorienne en plein moyen âge.



Il y a une autre manière plus sûre & plus concluante d'interroger la tradition : elle consiste à recourir précisément à ces manuscrits qui furent l'objet de tant de reproches. Avec le secours de ce témoignage on pourra juger du degré d'importance qu'il convient d'attacher aux récriminations des écrivains d'alors ; on apprendra à contrôler leurs dires, à ramener leurs exagérations à la stricte vérité, & à distinguer avec précision les corrections qui remédient à des altérations réelles de la mélodie, de celles qui ne sont que l'expression de systèmes personnels en désaccord manifeste avec la tradition. C'est avec soin qu'il faut tenir compte des premières; les secondes au contraire doivent être écartées sans merci (1).

Au reste ces variantes, inévitables même dans les copies les mieux soignées, ces incorrections, si communes au moyen âge dans tous les genres de manuscrits, ne sont pas inutiles à étudier : les éditeurs des œuvres littéraires de l'antiquité savent le secours & les lumières que l'on peut tirer de ces variantes pour la restitution d'un texte. Que de fois aussi on s'en est servi, par exemple, pour déterminer les familles de manuscrits, reconnaître ceux qui ont été copiés les uns sur les autres, choisir les plus parfaits & remonter aux monuments archétypes sur lesquels on doit s'appuyer de préférence! car dans ces sortes de recherches il faut apprécier bien plus la valeur du témoignage que le nombre des témoins.

Les variantes dans le chant rendront aux musicistes les mêmes services. De plus, nous l'avons déjà insinué, ces variantes sont une preuve manifeste que la transcription sur lignes des mélodies de saint Grégoire n'est pas l'œuvre d'un pays, d'un monastère, d'un moine qui aurait pu sciemment ou d'une manière inconsciente altérer les cantilènes primitives dans le sens de son goût personnel, & dont le travail aurait

(1) Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler ici que très souvent les anciens notateurs s'évitaient la peine d'écrire les passages neumatiques sans paroles (vocalises ou *jubilus*), qui étaient dans toutes les mémoires. Le codex 339 de Saint-Gall contient, on l'a vu, de nombreux exemples de cette manière de faire. On la retrouvera aussi dans les différentes reproductions de la mélodie du *Justus*. Ce serait une grave erreur de croire que ces omissions volontaires sont des altérations de la mélodie. Il est d'ailleurs remarquable que bien loin d'augmenter elles diminuent avec les siècles. Les progrès de l'écriture musicale dispensèrent insensiblement les chantres d'exercer leur mémoire, & les copistes se trouvèrent forcés d'écrire la mélodie dans toute son intégrité.

ensuite servi de type, de source nouvelle aux manuscrits postérieurs de tous les pays, ce qui expliquerait l'uniformité de ces manuscrits. Il n'en a pas été ainsi. Unes pour le fond, ces traductions ont cependant entre elles assez de variantes, présentent assez d'incorrections pour qu'on reconnaisse avec évidence qu'elles sont indépendantes les unes des autres. Nous devons par conséquent les considérer comme un écho multiple & varié, mais toujours fidèle, des mille voix qui, dans le monde catholique, chantaient avant & depuis saint Grégoire les suaves inspirations musicales de l'Église. C'est la même tradition conservée partout avec des nuances d'interprétation pratique qui n'altèrent pas le fond des mélodies, & répandue par des moyens de transmission écrite dont la variété même, nous venons de le dire, est une garantie de fidélité.

Nous allons plus loin. Si les manuscrits sur lignes à partir du XIe & du XIIe siècle étaient, ainsi qu'on l'affirme gratuitement, des copies d'un même exemplaire, de celui de Gui d'Arezzo par exemple, on s'en apercevrait à la nature même des variantes, qui toutes décèleraient l'œuvre de copistes transcrivant de la musique sur lignes; elles ne remonteraient pas au delà du XIe & du XIIe siècle, & les manuscrits chironomiques n'en offriraient aucune trace.

Or il en est tout autrement, comme le prouvent la nature de ces variantes & l'époque même de leur apparition.

Antérieures en effet à toute espèce de transcription diastématique, elles apparaissent dans les monuments de notation purement chironomique ou sans lignes; on peut même affirmer sans témérité de plusieurs qu'elles ont existé avant les manuscrits parvenus jusqu'à nous. Fait capital, qui nous oblige à remonter au delà des siècles guidoniens : ces divergences ont pour point de départ une erreur de mémoire, une première réminiscence fautive, qui n'a certainement pas pu se produire aux temps de la notation claire & fixe de la diastématie : celui qui chante de mémoire se prend facilement à confondre deux passages mélodiques analogues, comme il lui arrive de glisser de l'un à l'autre : l'erreur prend ainsi naissance. De la mémoire & de la pratique, cette erreur passe sur le parchemin d'abord au moyen des neumes-accents, elle se conserve dans l'église particulière où elle s'est produite, elle se répand quelquefois aux alentours, & naturellement persévère dans la

lignée plus ou moins nombreuse des manuscrits sur lignes sortis de cette souche; cependant partout ailleurs la tradition générale des églises garde la version primitive. Une autre église, un monastère vient-il à s'égarer sur un autre point : nouveau désaccord avec la voix universelle de la chrétienté, nouvelle variante qui trouve successivement son expression graphique dans les accents & les points neumatiques.

En résumé, l'aspect général des manuscrits antérieurs à la portée est donc celui-ci : d'une part, uniformité assez grande pour que l'unité primitive subsiste & soit incontestable; de l'autre, variétés assez sensibles pour que, dans le grand fleuve de la tradition grégorienne, on puisse suivre à la trace certains courants mélodiques, qui par des détails accidentels se distinguent du fond commun. Viennent maintenant les différentes transformations diastématiques de la notation telles qu'elles se sont produites au XIIe, au XIe, & même au Xe siècle : rien dans le chant ne sera modifié, du moins par le fait de ces transformations; pour la cantilène, les changements dans les procédés de notation demeurent extrinsèques; la tradition suit son cours, gardant par des moyens de transmission plus parfaits les mêmes chants, les mêmes rythmes & aussi les mêmes variantes locales ou régionales.

Les considérations qui précèdent font aussi comprendre comment ces variantes ne constituent pas un obstacle sérieux à la restitution de la phrase même de saint Grégoire. Il suffit pour la reconnaître parmi ces variantes de faire entre elles le choix convenable en appliquant les lois ordinaires de la critique, notamment cette loi fondamentale formulée par dom Guéranger & si souvent citée : « Lorsque des manuscrits différents d'époques & de pays s'accordent sur une version, on peut affirmer qu'on a retrouvé la phrase grégorienne. » Du reste, nous ne craignons pas de le dire, cette sélection est plus facile à faire au XIXe siècle qu'elle ne l'était au XIe & au XIIe. Nous connaissons le procédé qu'on employait alors; il n'était rien moins que sûr, rien moins que scientifique. Lorsqu'on se trouvait en présence d'erreurs, de divergences dans les leçons mélodiques, on interrogeait les maîtres de chant, Trudo, Salomon, Albin (1), & chacun corrigeait d'après leur autorité

(1) JEAN COTTON, *Musica* (GERBERT, II, p. 258) : « Dicat namque unus : Hoc modo magister

personnelle. De là des variantes nouvelles, puis des conflits qui allaient se multipliant, & qu'on ne pouvait arrêter.

Plus heureux aujourd'hui, nous possédons un critérium en quelque sorte infaillible pour discerner la tradition. Par la confrontation des manuscrits nous pouvons aisément la distinguer de toutes les altérations, erreurs, suppressions & superfétations qui se sont glissées dans le chant liturgique pendant les longs siècles de son existence.

Si le travail est long & minutieux, la méthode est très simple & très sûre : elle n'est pas autre que celle qui préside aux travaux préliminaires par lesquels on établit les textes des anciens auteurs avant d'en publier les éditions. Recueillir les manuscrits, les classer au moyen des écritures, des variantes, des lacunes; les déchiffrer, reconnaître dans chaque classe les types les plus anciens & les meilleurs; choisir les leçons les plus autorisées en s'aidant du contexte, en tenant compte du génie de la langue & des habitudes personnelles de l'auteur, enfin restituer par tous ces moyens les passages altérés, voilà la tâche qui incombe à tout éditeur. Or tout cela est possible aussi bien pour l'œuvre musicale de saint Grégoire que pour son œuvre littéraire; les expériences & les études variées auxquelles nous soumettrons ces *Justus* en fourniront la preuve. Les lecteurs de la Paléographie y trouveront en même temps la garantie de la restitution déjà faite des autres pièces du répertoire grégorien pour lesquelles nous ne pouvons songer à leur offrir ici les mêmes moyens de confrontation.

Cette restitution est surtout un travail de patience, dont il ne faut pas s'exagérer les difficultés. L'identité des cantilènes au milieu d'écritures si variées & leur conservation jusque dans les monuments du XVIIe siècle & même jusqu'à certains imprimés plus récents facilitent singulièrement la collation des manuscrits. Ces deux circonstances dispensent d'une enquête aussi vaste que celle que nous entreprenons pour le répons-graduel *Justus* : il suffit en effet, pour retrouver avec certitude la phrase grégorienne, d'avoir à sa portée quelques bons

Trudo me docuit; subjungit alius : Ego autem sic a magistro Albino didici; ad hoc tertius : Certe magister Salomon longe aliter cantat. Et ne te longis morer ambagibus, raro tres in uno concordant, nedum mille, quia nimirum dum quisque suum profert magistrum, tot sunt divisiones canendi, quot sunt in mundo magistri. »

antiphonaires des IXe, Xe, & XIe siècles, notés en neumes-accents & de différentes régions, auxquels on doit joindre, comme traduction des premiers, quelques exemplaires diastématiques ou alphabétiques du XIe ou du XIIe siècle provenant également de sources différentes.
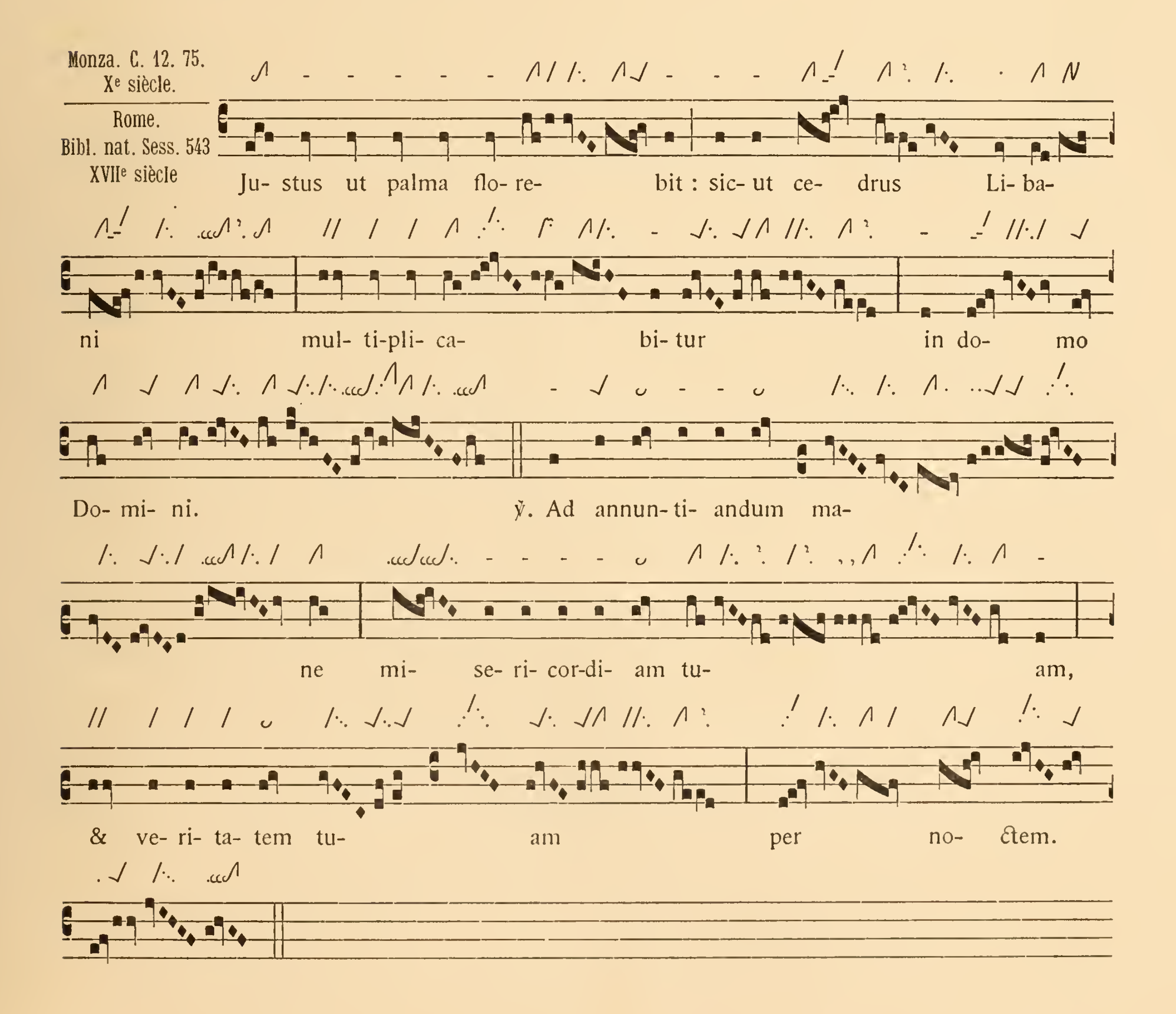
Beaucoup de manuscrits postérieurs à cette époque peuvent être aussi d'une grande utilité; car la décadence du chant grégorien n'a été ni aussi rapide ni aussi radicale qu'on le croit d'ordinaire. Dans l'histoire de cette décadence il faut distinguer deux éléments qui n'ont pas marché du même pas : la mélodie, c'est-à-dire la succession & le nombre des notes, & le rythme.

La mélodie s'est généralement bien conservée, on peut même dire que *jamais elle n'a été perdue dans l'Église*. Elle reste encore très pure dans les livres imprimés de beaucoup d'églises, dans les livres des ordres religieux bénédictin, cistercien, chartreux, dominicain, franciscain, &c., avec quelques variantes propres à chacun de ces anciens ordres. On a remarqué que l'édition princeps de certains ouvrages est aussi importante que les manuscrits. Cette observation peut s'appliquer aux premières éditions du chant liturgique : quelques-unes d'entre elles reproduisent la note grégorienne avec une telle exactitude qu'il est à peine besoin de quelques corrections pour les ramener à la pureté primitive ; & si, par impossible, les documents antérieurs venaient à disparaître, on aurait encore, dans ces livres, le répertoire musical ecclésiastique dans son intégrité à peu près complète.

Quant aux manuscrits, cette année même (1890), deux bénédictins de Solesmes envoyés à Rome & dans toute l'Italie pour rechercher dans les bibliothèques les livres du chant sacré ont vu & chanté, sur les pupitres des basiliques, des cathédrales, des monastères & d'un grand nombre d'églises de moindre importance, les mélodies traditionnelles écrites aux XVe, XVIe & XVIIe siècles, dans de nombreux volumes magnifiquement enluminés. L'un de ces livres de chœur, daté de l'an 1632 (ce n'est pas le seul du XVIIe siècle), n'est pas le moins fidèle. Il y a vingt ans il servait encore à l'office divin dans l'église Sainte-Croix de Jérusalem à Rome; aujourd'hui, hélas! il fait partie du fonds Sessorien de la bibliothèque qu'on a appelée nationale, où il porte le numéro 543.

Le répons-graduel *Justus* de ce manuscrit est reproduit dans la planche 72 du présent recueil. Si l'on compare les grosses notes carrées de cette pièce musicale avec les neumes fins & déliés du même morceau dans le graduel de Monza (c. 12. 75) (pl. 4), on est frappé de la concordance qui existe entre ces deux exemplaires. Sept siècles les séparent : à peine si l'on peut découvrir quelques divergences que tout archéologue musicien peut rectifier comme en se jouant. (Cf. infra.)

Certes, on peut écrire de longs articles & de gros volumes pour prouver qu'il est impossible de retrouver la phrase grégorienne ; mais des affirmations gratuites, des sophismes aux couleurs plus ou moins scientifiques ne prévaudront jamais contre la claire & forte démonstration qui résulte de tels faits.



Une pareille conformité entre des monuments d'époques si différentes, jointe aux preuves que nous avons données plus haut, suffit bien, ce nous semble, à rassurer les plus timides sur la lacune de deux siècles qui sépare saint Grégoire de nos plus anciens manuscrits. Si pendant huit siècles, & malgré les assauts terribles qu'il a eu à subir tour à tour & des lapsus ou des caprices des notateurs, & des mensuralistes, & des soi-disant réformateurs ou correcteurs, le chant du grand pape a pu traverser aussi indemne une époque qui ne fut en somme qu'une longue décadence, comment pourrions-nous craindre que la mélopée grégorienne ait pu se perdre ou s'altérer dans un laps de temps relativement si court? alors surtout qu'elle était dans sa première jeunesse, alors que les églises l'acceptaient avec respect, qu'elle était présente à toutes les mémoires & que, par les anneaux ininterrompus de la tradition, on pouvait presque remonter, par ses disciples immédiats, aux enseignements du pontife lui-même.

Le rythme naturel aux mélodies grégoriennes s'est modifié, lui, plus rapidement, & a fini par disparaître. Nous n'avons pas ici à rappeler les causes historiques de cette décadence. Quand les auteurs anciens & l'histoire de la musique ne nous en diraient rien, les manuscrits suffiraient pour en retracer les phases. L'introduction de barres innombrables traversant la portée entre les neumes & dans l'intérieur des groupes, la désagrégation des ligatures, le groupement arbitraire des notes, sont les symptômes les plus ordinaires de l'oubli des règles traditionnelles d'exécution. Ces symptômes apparaissent diversement : ici ils sont plus précoces, là plus tardifs. On trouvera même dans les bas siècles des livres liturgiques presque irréprochables sous ce rapport. Les altérations rythmiques, nous le verrons, sont encore plus faciles à corriger, à l'aide des anciens manuscrits, que les altérations mélodiques.

Tels sont, en résumé, les avantages de cette publication des *Justus*. Il était nécessaire qu'une fois au moins le public éclairé fût mis à même, dans la plus large mesure possible, de juger les questions relatives au chant grégorien : notation, conservation & transmission fidèle jusqu'à nos jours. Nous avons la pleine confiance que l'épreuve sera décisive & produira chez tout esprit non prévenu la conviction que l'Église possède encore aujourd'hui l'œuvre musicale de saint Grégoire. Ce sera

le creuset d'où ces mélodies sacrées sortiront victorieuses, rajeunies, purifiées, telles que l'Église les a reçues du cœur & des lèvres de « l'incomparable pontife ».

Il reste à dire un mot du plan que nous avons adopté pour le classement de nos nombreux fac-similés.

Entre tous les divers modes qui s'offraient à nous pour réaliser cette opération, notre choix s'est porté sur la distribution par pays, parce qu'elle est la plus naturelle & parce qu'elle facilite à la fois l'intelligence du développement historique des neumes & l'étude des variantes. L'Italie, la France, l'Aquitaine, la Belgique, l'Allemagne, l'Angleterre, l'Espagne, auront donc chacune leur série.

Il sera loisible aux travailleurs de faire toute autre classification qu'ils trouveraient préférable ; c'est précisément dans le but de leur rendre commode la comparaison des écritures, que toutes les reproductions du présent volume seront publiées par planches détachées.

Si naturelle que paraisse cette distribution, elle ne laisse pas cependant de présenter des difficultés. Elles sont même inévitables, car les variétés de notation employées dans un même pays, l'influence réciproque qu'elles exercent l'une sur l'autre, les formes mixtes & indécises qu'elles produisent en se compénétrant, l'état de transition & de transformation continue des types neumatiques, & jusqu'aux fantaisies des copistes, tout rend cette classification fort complexe.

En conséquence il a été nécessaire d'adopter des subdivisions qui parfois ne paraîtront pas très tranchées.

Les changements de série & de subdivision seront indiqués par les modifications mêmes des écritures : souvent ils seront signalés par une courte légende mise au bas des planches.

Chacune des grandes séries régionales débute par les neumes-accents & se poursuit, dans un ordre chronologique à peu près rigoureux, jusqu'au moment où les types neumatiques représentés par une série ou une subdivision viennent à disparaître subitement, ou à se perdre dans une forme plus récente qui en dérive par voie de filiation ordinaire.

C'est par les manuscrits italiens que nous ouvrons notre collection.

Nous leur avons fait une part bien large, & ils ont droit à cet honneur. C'est de Rome, en effet, mère & maîtresse de toutes les églises, que les cantilènes de saint Grégoire sont parties pour se répandre sur le monde. Cette série se compose de 79 planches comprenant des reproductions empruntées à autant de manuscrits du VIII[e] au XVII[e] siècle, tous de provenance italienne.

Mais pour mettre notre plan dans tout son jour, il sera bon d'expliquer ici brièvement l'ordonnance & les subdivisions de ces fac-similés.

Pour servir d'introduction à la collection tout entière, nous avons placé en tête trois photographies de manuscrits sans neumes, mais qui néanmoins se rattachent étroitement à la musique liturgique.

C'est d'abord l'image du roi David, l'auteur inspiré des paroles qui servent de base à la plupart des chants liturgiques. Il est tout entier à la louange divine ; plusieurs musiciens l'entourent & l'accompagnent de divers instruments.

Après avoir rendu hommage au roi psalmiste, il était juste d'apporter ensuite notre tribut d'honneur, surtout en l'année de son centenaire, au grand pape qui a recueilli, mis en ordre & complété ces chants admirables de la liturgie romaine. Pour n'être pas, à l'égal des psaumes de David, le fruit de l'inspiration divine proprement dite, ces mélodies sacrées ne laissent pas d'avoir mérité la vénération religieuse & d'avoir été traitées comme l'héritage saint & sacré des pères, comme le don du Seigneur à son Église. C'est pourquoi nous donnons à la planche 2 l'image déjà connue de saint Grégoire dictant des neumes (1), d'après un antiphonaire manuscrit conservé à la bibliothèque de Saint-Gall sous le numéro 390.

La planche suivante reproduit un éloge en vers hexamètres du même saint Grégoire & de son œuvre musicale, emprunté à un célèbre manuscrit du VIII[e] siècle (2).

(1) Malheureusement cette planche n'a pas la netteté ordinaire que la phototypie donne à nos reproductions, & c'est à peine s'il reste ici quelque trace des neumes qui dans l'original se distinguent sans trop d'effort.

(2) Ce manuscrit, petit in-folio, contient divers écrits de mains & d'époques différentes, mais tous, au jugement de M. l'abbé Duchesne, qui a étudié ce document & en a utilisé une partie pour son édition du *Liber Pontificalis*, à peu près contemporains, & remontant soit au VIII[e] siècle, comme la page que nous reproduisons, soit au commencement du IX[e]. Ce même manuscrit avait été déjà décrit

A ces trois planches succède la série des manuscrits neumatiques italiens. En voici les subdivisions.

Tout d'abord nous prenons à sa source le principal courant des neumes-accents. Il nous conduit jusqu'au XIIe siècle. (Pl. 4 à 9.) Nous

& analysé par Mansi dans la *Raccolta* de Calogera (t. XLV, p. 76 & suiv.), &, avant Mansi, mentionné par dom Mabillon au tome I de son *Musæum Italicum* (part. I, p. 189). M. Duchesne renvoie aussi à Bethmann (*Archiv.* t. XII, p. 704), & à Ewald (*Neues Archiv.* t. III, p. 342).

La présence du *Gregorius præsul* dans ce célèbre monument contemporain de Charlemagne a été signalée par Mansi lui-même, au paragraphe XII de sa dissertation (p. 97), par M. Duchesne au chapitre V de son introduction au *Liber Pontificalis* (p. CLXV), & enfin tout récemment par le R. P. Grisar, S. J. *, qui dans un article spécial ** donne le texte en entier. Ce texte avait été déjà publié en 1789 par Eugène de Lévis dans ses *Anecdota sacra* (p. 32) d'après un manuscrit, aujourd'hui perdu, appartenant alors au monastère de Saint-Michel de Locedio. Le R. P. Grisar donne les variantes des deux manuscrits & propose la leçon d'après lui la meilleure en s'aidant de quelques conjectures pour les passages restés malgré tout problématiques, mais sans assez tenir compte, nous semble-t-il, des conditions du mètre que l'auteur a employé & dû vouloir respecter, au moins dans ce qu'il a de plus essentiel.

Ni l'un ni l'autre de ces deux documents ne peut être regardé comme l'original : quoique très anciens, ils dérivent l'un & l'autre d'une source plus ancienne encore, puisque nous constatons aussi bien dans le texte de Lucques que dans celui de Locedio plusieurs variantes & même des incorrections qui non seulement détruisent le mètre, mais aussi en plusieurs endroits le sens de la phrase, & trahissent ainsi la main d'un copiste.

Il n'est pas rare de voir les anciens, surtout à certaines époques plus classiques, placer en tête des ouvrages qu'ils rééditent une préface ou dédicace à l'auteur, soit en prose, soit plus souvent en vers, & nous ne devons pas nous étonner de rencontrer l'Antiphonaire grégorien honoré de cette sorte dans de nombreux exemplaires.

Cette préface à l'Antiphonaire se présente sous deux formes différentes, tantôt sous une forme purement littéraire comme pour un ouvrage quelconque, tantôt sous une forme musicale, c'est-à-dire sous la forme d'une antienne destinée à être chantée comme prélude à la première pièce mélodique du recueil.

Dans les deux cas, le début est le même :

Gregorius præsul, meritis & nomine dignus
Unde genus ducit, summum conscendit honorem.

Mais après ces deux vers la préface littéraire continue par d'autres vers de même sorte, en nombre plus ou moins grand, exprimant avec plus ou moins d'abondance à peu près les mêmes idées, tandis que la préface musicale ou antiphonique se poursuit en prose par une ou deux phrases seulement, où ne se retrouvent de la préface métrique que quelques expressions avec de légères traces du mètre.

Nous ne croyons pas nécessaire de reproduire ici ces divers textes, donnés par Eugène de Lévis (*Anecdota,* p. XLVIII & 32), par Tommasi (éd. Vezzozi, t. IV, p. 172, & t. V, p. 1), par Georges d'Eckart (*Rerum Francicarum,* p. 718), & par d'autres encore. On les trouve réunis dans la *Musica sacra* de Milan, article sur le Prologue en l'honneur de saint Grégoire le Grand qui se chantait

* *Civiltà cattolica,* 19 avril 1890.
** *Zeitschrift für katolische Theologie,* 1890.

l'abandonnons au moment où il s'altère & donne naissance aux diverses variétés de la ponctuation diastématique.

Une forme spéciale de neumes-accents du XIe siècle (1039) (pl. 10), remarquable surtout par la longueur des virgas, donne naissance à un

autrefois avant l'introït du premier dimanche de l'Avent (mars 1890, p. 38). Là aussi est mentionné un autre prélude musical, qui dans plusieurs manuscrits remplace le précédent, & qui est extrait mot pour mot d'un traité de musique composé par un certain prêtre Jean & contenu dans un manuscrit du XIe siècle de la bibliothèque du Mont-Cassin.

De l'antiquité du manuscrit de Lucques, dont nous donnons une page en fac-similé, comme aussi de l'étude des autres documents qui contiennent en l'honneur de saint Grégoire le même texte ou dans son intégrité, ou seulement par extraits avec des remaniements plus ou moins considérables & plus ou moins nombreux, il semble résulter que des deux préfaces commençant par *Gregorius præsul,* l'une purement littéraire & tout entière métrique, l'autre antiphonique & métrique seulement au début, celle-ci soit la plus récente & dérive de l'autre.

Ceci n'est nullement opposé au témoignage du moine de Saint-Cybar d'Angoulême, Adhémar, qui, dans son addition à la notice du *Liber Pontificalis* sur le pape Adrien Ier, attribue à ce pontife, qui a régné de 772 à 795, la composition d'un prologue assez court destiné à être chanté avant l'introït à la messe solennelle du premier dimanche de l'Avent, prologue que le pape Adrien II (867-872) aurait quelque peu allongé & de plus fait chanter, non à une messe seulement, mais à toutes les messes de ce dimanche. Ces détails, qui montrent un homme bien informé, parlant non dans le vague mais en pleine connaissance de cause, peuvent être acceptés, &, jusqu'à preuve positive du contraire, ils doivent l'être, sans qu'on se trouve obligé pour cela de regarder comme postérieurs à Adrien Ier soit le long texte des manuscrits de Locedio & de Lucques, soit les autres, dont l'étendue moins grande dépasse toutefois la mesure restreinte du texte d'Adrien Ier. Du passage d'Adhémar on ne peut tirer aucun argument pour établir l'âge respectif des textes en question, si ce n'est pour ceux qui ont la forme antiphonique, les seuls du reste dont parle Adhémar, & parmi lesquels il y en a un plus court d'Adrien Ier, un plus long d'Adrien II ; mais le moine d'Angoulême ne dit mot des prologues métriques non destinés à être chantés. Nous pouvons croire ceux-ci, quoique étant plus courts, dérivés de ceux-là, qui sont plus longs. Il n'est pas dit non plus que parmi les prologues métriques les plus abrégés soient les plus anciens ; nous serions plutôt portés à croire le contraire.

Remarquons ici en passant que les prologues dont nous venons de parler, même ceux d'Adrien Ier & d'Adrien II, n'ont qu'un rapport accidentel, sans aucun lien réel, avec les tropes composés & chantés plus tard comme préludes aux introïts des fêtes. Le *Gregorius præsul* ne ressemble à ces tropes ni par le but de son institution, ni par le caractère de sa mélodie. Un membre distingué de l'Institut, d'une autorité reconnue parmi les érudits, a cru devoir rejeter le récit d'Adhémar (*Histoire de la poésie liturgique*, p. 38, note 2), craignant sans doute d'avoir, s'il l'acceptait, à reculer l'origine des tropes en général. Nous ne voyons pas bien pourquoi cette crainte, car le récit d'Adhémar ne fait rien à la question des tropes. De ce que ce récit n'est pas de l'auteur romain du *Liber Pontificalis*, il ne s'ensuit pas qu'il soit dépourvu de toute valeur historique ; car c'est bien quelque chose que le témoignage d'un homme qui parle d'un sujet où il prend un intérêt si visible & qui, avant de parler, s'est enquis de toutes choses avec un soin si minutieux.

Nous transcrivons ici le texte de notre fac-similé, en indiquant en marge certaines corrections plausibles, & parmi les variantes du texte publié par Eugène de Lévis d'après le manuscrit de Saint-Michel de Locedio, celles qui peuvent aider à restituer le texte primitif ou à l'élucider.

Nous ajouterons une traduction quelque peu paraphrasée de tout ce petit poème, qui a son importance, non seulement comme hommage rendu à saint Grégoire & comme témoignage en faveur

système de reproduction figurative des sons très curieux, dont les planches 11 à 18 sont des spécimens. Ce système, dont nous parlerons ci-dessous, va se perfectionnant jusqu'au commencement du XIIIe siècle,

de ce qu'a fait ce grand pape pour promouvoir & régler le chant liturgique, mais aussi comme définition & description de ce chant, & de la manière dont les chantres & le peuple se partageaient les rôles en l'exécutant.

GREGORIUS præsul meritis & nomine dignus,	
Unde genus *ducon summum conscendit honorem ;	* ducit, summum. *Levis.*
*Renovavit monumenta **patrum juniorque priorum,	* qui renovans *L.* ** senum patrumque priorum
	De Rossi, Inscr. christ. t, II. p. 384.
*Celesti munere fretus **sapiens ornabat ;	* munere cælesti *L.* ** ornabat sapienter *L.*
*Tum composuit scolæ cantorum **huncque libellum,	* composuit *L.* ** hunc rite *L.*
Qui reciproca Deo modoletur *carmina e Christo,	* carmina Christo *L.*
Quando *sacer **sacraque libans libamine vatis	* sacerque *L.* ** *lege* sacro
Dulcibus *anti phonem pulsent concentibus aures,	* antiphonæ *L.* [*putat legendum* odas
Classibus & *gemmis psalmorum **concrepent ***odat;	* geminis *L.* ** concrepet *** *P. Grisar merito*
Hymnis *te crebro vox **articula resultet,	* *forte* & ** articulata *L.*
Ut celsum quatiat clamoso carmine culmen ;	[nantem *L.*
*Dñs concordis laudemus **voto nantem,	* Fratres (*forte* omnes) concordi *L.* ** voce To-
*Dantibus & crebris conclamet turba suorum	* Cantibus *L.*
Hymnos ac psalmos & responsoria festis	
Congrua promemus subter testudine templi,	
Psalterii melos fantes modolamine crebro	
Atque decem fidibus *nitamus tendere liram,	* nitamur *L.*
Ut psalmista monet bis quinis psallere fibris.	
*Hic claro argento clare fabricata **ritescit :	* Hæc *P. Grisar.* ** nitescit *L.*
Talibus ornabat donis *opuscula Christi	* & opuscula *L.*
Gregorius felix celesti munere dives,	
Quem *mune rosa Dei **ditanat gratia summi	* numerosa *L.* ** *lege* ditarat
Hic opibus fulsit magnis & honoribus *actus,	* auctus *L.*
Nunc etiam duplicis decorans sapientia legis,	
*Ut populum Domini magno moderamine rexit.	* Et *L.*
En felix Domini famulus pro munere tanto,	
Qui noscis rivo *vernarum corda rigare ;	* venarum *L.* [*narius.*
Dum *sacra Comes[1] late præcordia verbis	* *lege* sacrata [1] *Sic olim vocabatur speciatim Lectio-*
Luciferisque simul *mandatorum maniplis,	* mandatorumque *L.*
Ut variis florum fragis saturare solebas,	
*Prata virum & **fragilo animos accendere biblis;	* *forte* Inde ** fragiles *L.*
Ut homines pacem discant servare per orbem	
Angelicam in terris passim cum federe firmo,	
Quam Christus castis tractim sperantibus arcem	
*Perpetuis ac jugiter **sequentibus ultro	* perpetuam *L.* ** præcepta sequentibus *L.*
Sedibus in celsis pulchram promisit habendam.	
SALVE fortunate pater semperque beatus	
Atque memor nostri pollens per secla magister.	

GRÉGOIRE, aussi digne par ses mérites que par la gloire de son nom, monta au faîte des honneurs, au lieu même où il avait pris naissance. Il fit revivre les monuments des anciens, &, lui plus jeune, l'œuvre de ses devanciers.

mais tout à coup il s'arrête dans ses évolutions, & l'idée qui le régit disparaît sans laisser d'autres traces.

Nous revenons ensuite sur nos pas (au XI[e] siècle), afin d'étudier un nouveau filon, celui de la notation lombarde. (Pl. 19 à 24.) C'est un des plus importants de l'Italie. Il a des ramifications dans tout le midi de cette contrée jusqu'à la fin du XII[e] siècle; en outre, les types neumatiques lombards appliqués dès le XI[e] siècle à des textes liturgiques écrits en caractères latins se sont transformés peu à peu & ont produit la notation italienne proprement dite (pl. 25 à 32), que l'on pourrait appeler, à cause de cette origine, lombardo-italienne. On la suit jusqu'au XIV[e] siècle.

La subdivision qui va de la planche 33 à la planche 38 présente une forme plus cursive de la notation italienne. Ces deux variétés d'une même notation sont abandonnées insensiblement à partir du XIII[e] & du XIV[e] siècle pour faire place à l'écriture carrée que l'on trouve employée, quelquefois sans transition, dans le même manuscrit. (Cf. pl. 38.)

Tous ces courants secondaires une fois explorés, nous revenons

Soutenu de la faveur céleste, il composa selon toutes les règles, en l'enrichissant avec goût, ce livre destiné à l'école des chantres, pour que cette école module des cantiques au Christ notre Dieu, en réponse au ministre sacré chargé d'offrir l'hostie sainte de la louange inspirée; pour qu'ensemble ils fassent résonner aux oreilles les doux concerts de l'antienne, & qu'à son tour la *schola* répète à deux chœurs les accents lyriques de la psalmodie; pour que dans le chant des hymnes sacrées, se reprennent en écho les phrases détachées, qui retentissent bien haut en ébranlant les airs; pour que tous à l'unisson nous louions le maître des cieux, & que la troupe de ses serviteurs, d'une même voix, par des chants répétés, célèbre sa gloire; pour que sous la voûte du temple nous entonnions de concert les hymnes & les psaumes avec les répons qui conviennent aux solennités, faisant résonner sans cesse la mélodie du psaltérion, & vibrer la lyre à dix cordes, comme le psalmiste nous avertit de le faire.

La lyre pour nous c'est ce livre d'un travail si parfait, rehaussé par l'éclat de l'argent dont il est orné. Telle est la richesse avec laquelle le bienheureux Grégoire, si riche lui-même des dons célestes & en possession de l'abondance des grâces du Très-Haut, ornait les ouvrages consacrés au Christ. Il fut illustre par ses grands biens, & comblé d'honneurs, mais surtout orné de cette sagesse que renferment l'ancienne Loi & la nouvelle; & il sut gouverner avec une science consommée le peuple du Seigneur. Voilà que tu es heureux pour ce magnifique présent, toi le serviteur de Dieu, toi qui sais en puisant au courant des eaux vives arroser les cœurs; toi qui par ton livre, par ton *Comes*, fournissant aux âmes saintes les paroles lumineuses de la foi, & les gerbes des divins préceptes, avais coutume de les rassasier comme avec les fruits variés que produisent les fleurs, & d'enflammer ainsi par la doctrine des livres saints les courages humains prompts à faillir, en sorte que les hommes apprennent de toi à conserver partout sur la terre la paix annoncée par les anges lorsque fut scellée la nouvelle alliance, paix dont le Christ a promis l'heureuse possession là-haut à ceux qui vivant ici-bas dans la pureté, aspirent sans relâche à l'éternel séjour, & suivent de bon cœur & toujours les commandements divins.

Salut, ô père fortuné, & à jamais heureux, toi qui, loin de nous oublier, continues d'être pour nous à travers les siècles un maître toujours vivant.

Il est difficile d'attribuer à un autre Grégoire qu'à saint Grégoire le Grand des éloges qui s'accordent si bien avec la réputation dont celui-ci a joui pendant tout le moyen âge.

encore sur nos pas pour reprendre, où nous l'avions laissé, le courant principal des neumes-points. Avec lui nous descendons les siècles & nous assistons à la formation progressive de la notation carrée, qui nous amène enfin au XVIIe siècle. (Pl. 40 à 79.)

Pour bien comprendre les divers genres d'écriture musicale employés dans nos fac-similés, il sera indispensable de recourir aux tableaux de neumes qui seront publiés dans le présent volume de la *Paléographie musicale,* & de relire attentivement le chapitre VI de la première année, qui traite de l'origine & du développement de la notation.

On se rappelle que nous avons ramené à deux grands systèmes toutes les phases de cette longue évolution : 1° le système chironomique, le plus ancien des deux, qui trouve son expression graphique dans les *neumes-accents;* 2° le système diastématique, qui se substitue graduellement au premier & qui représente les sons au moyen des *neumes à points liés ou détachés.* L'invention de la portée, l'addition si heureuse des lettres-clefs, ont donné à ce système une perfection qui n'a pas encore été dépassée.

Si les lecteurs ont bien présent à l'esprit ce principe, que la lutte entre ces deux systèmes & la transition de l'un à l'autre résume & explique toutes les phases de la séméiographie musicale au moyen âge, ils éprouveront peu de difficulté à se rendre compte des éléments qui la composent, quelque variée qu'elle soit dans ses formes suivant les temps & les lieux.

Il existe cependant en Italie une notation très curieuse, & si particulièrement exceptionnelle, que nous devons donner quelques explications pour en faciliter l'intelligence. Nous voulons parler de celle qui est employée dans les planches 11 à 18.

A cet effet nous ferons les trois remarques suivantes.

1° La première note de chaque syllabe est figurée par une ligne perpendiculaire qui part de la voyelle & s'élève suivant les exigences des intonations de la cantilène.

Dans les planches 11, 12 et 13, sans portées, cette élévation ne concorde pas très exactement avec les intervalles musicaux; il est évident néanmoins que le copiste s'est efforcé de les traduire.

Dans les planches 15, 16, 17, 18, où cette notation arrive à sa perfection, la portée fixe d'une manière rigoureuse la hauteur qui convient à ces lignes perpendiculaires. On n'a plus qu'à se reporter à leur extrémité supérieure pour trouver la place précise de la note sur l'échelle.

Il suit de là que, malgré les apparences, cette notation se rattache encore au système de la *ponctuation diastématique* dans le sens expliqué à la page 132 du premier volume de ce recueil. En outre la nature diastématique de cette écriture va se trouver confirmée par la remarque suivante.

2° Des points détachés, dont la position régulière dépend dans chaque codex du progrès plus ou moins avancé de la diastématie, traduisent les sons qui suivent la première note de chaque syllabe, depuis la simple note jusqu'aux plus longues vocalises. On remarquera que, pour demeurer fidèle aux principes diastématiques (surtout dans les manuscrits sans lignes), le copiste n'hésite pas à placer plusieurs notes, traits ou points, au-dessous du texte. (Cf. pl. 11 aux mots *Gaudeamus, celebrantes, de cujus,* &c.)

Comme il est facile de le constater, l'aspect des manuscrits ainsi notés présente une grande différence suivant que le chant est purement syllabique, ou purement mélismatique, ou mixte.

Si le chant est seulement syllabique, comme dans la planche 17, nous ne trouvons qu'une suite peu gracieuse de lignes verticales se reposant lourdement sur la syllabe du texte.

S'il est seulement mélismatique, tout est transformé : les lignes verticales disparaissent; il n'y a plus que des points (pl. 16) (1).

Enfin si le chant est mixte, la notation elle-même participe à ce mélange. Les barres reparaissent sur chaque syllabe du texte, & les points viennent tout aussitôt pour traduire les mélismes. (Pl. 15.)

3° Aux lignes & aux punctums qui sont les signes les plus fréquents de ce système, il faut encore ajouter quelques ligatures ou groupes de notes tels que *porrectus, clivis,* &c., qui nous en rappellent l'origine & prouvent clairement que, comme tous les autres, lui aussi dérive

(1) La légende placée au bas de la planche 16 renferme une erreur qu'il faut rectifier tout de suite. Au lieu de : *même manuscrit que la planche 14,* lisez : *que la planche 15.* Les planches 15 & 16 appartiennent donc au même manuscrit.

des neumes-accents. En effet, ces barres perpendiculaires qui semblent le plus s'écarter du système neumatique, ne sont en réalité que des *virgas* allongées. Il ne nous paraît pas téméraire de croire que les longues virgas employées dans certains manuscrits ont donné l'idée ingénieuse de ces lignes-notes. Cette hypothèse nous est très naturellement suggérée par le manuscrit B. 3. 18 de la bibliothèque Angelica : c'est pourquoi nous avons rapproché de cette notation la planche 10, qui reproduit une page de ce précieux & célèbre graduel.

Nous pensons que ces indications générales suffiront pour mettre nos lecteurs à même de lire sans trop de difficultés cette singulière notation. S'il y a lieu, nous pourrons revenir plus tard sur certains points particuliers.

Cette écriture musicale semble avoir été employée de préférence dans la Ligurie & l'Émilie, mais elle n'est arrivée à sa perfection que dans le célèbre monastère de Saint-Silvestre de Nonantola. En effet, tous les manuscrits sur lignes ainsi notés que nous avons trouvés à Modène, à Bologne (bibliothèque de l'Université & de l'Académie de musique), à Rome (bibliothèques Casanate & nationale), enfin à Nonantola, viennent de cette abbaye. C'est pourquoi nous donnerons désormais à cette notation le nom de *nonantolienne*.

Les planches 15, 16 & 17 sont des reproductions (1) des magnifiques manuscrits conservés dans l'autel de l'ancien monastère parmi les plus précieuses reliques.

Nous aborderons, dans le courant de ce volume, nos études sur le répons-graduel *Justus;* mais, comme nous désirons qu'elles soient fructueuses & décisives, nous attendrons qu'elles puissent s'exercer sur un nombre de planches assez considérable. Quelques livraisons préalables sont donc absolument nécessaires pour que nos abonnés puissent contrôler *de visu* le bien fondé de nos théories.

D'un autre côté, dans les explications de la notation neumatique données jusqu'ici, nous nous sommes bornés, pour plus de facilité & de clarté, aux signes principaux, qui sont les plus simples & consti-

(1) Tiraboschi les signale dans son *Histoire de Nonantola,* t. I, ch. IX, p. 185.

tuent la trame ordinaire de la mélodie grégorienne. Mais il en est de plus compliqués, qui, bien que composés des mêmes éléments que les premiers, & ayant aussi pour but direct d'exprimer simplement les divers circuits de la voix dans le chant, ont besoin néanmoins d'être signalés & définis. Il en est d'autres qui servent à marquer non plus seulement, comme les précédents, les mouvements mélodiques du chant, mais de plus, certains effets particuliers de prononciation ou d'expression : ce sont d'abord les notes liquescentes, puis les *strophicus,* & d'autres encore, qu'il faudra définir & soigneusement distinguer. Enfin toute une classe de manuscrits, c'est-à-dire ceux de Saint-Gall & ceux qui appartiennent à l'école de Saint-Gall, offre dans la notation certaines additions & modifications importantes : ce sont les lettres dites *significatives,* & les signes appelés *romaniens,* dont l'emploi joue un si grand rôle dans la question capitale du rythme grégorien. Nous devrons pour cela nous y arrêter quelque peu. Aussitôt après, ayant donné des planches du *Justus* en nombre déjà suffisant, nous aborderons les différentes études dont ce graduel doit être l'objet.

Nous ne voulons pas terminer cette préface sans offrir l'expression de notre vive gratitude à tous nos bienveillants correspondants, ainsi qu'à MM. les bibliothécaires, auprès desquels nous avons toujours trouvé le plus obligeant accueil. Dans les archives des églises & des chapitres, dans les monastères, dans les bibliothèques publiques, partout, en un mot, nous avons rencontré la plus grande complaisance, &, dans bien des cas, notre tâche a été rendue facile par les renseignements que nous ont fournis les conservateurs de ces précieux dépôts. Nous aurons dans la suite à signaler plus en détail les services qui nous ont été rendus ; mais dès maintenant nous tenions à nous acquitter d'une manière générale de ce devoir de reconnaissance.

ÉTUDE
SUR
LES NEUMES-ACCENTS

Les explications que nous avons données plus haut (1), bien que limitées aux neumes principaux, nous ont permis déjà de comprendre la nature de cette notation, d'en connaître la genèse, d'en discerner les éléments constitutifs, d'en voir la formation première, d'en suivre à travers les temps les transformations graphiques & d'en opérer le classement. Nous devons maintenant reprendre cette étude, pour la résumer & la compléter.

Il faut soigneusement distinguer, dans la notation neumatique :

1° Les *neumes ordinaires,* les neumes pris en eux-mêmes, dans leurs formes normales & primitives, en tant qu'ils expriment simplement le mouvement du rythme & les traits essentiels du dessin mélodique ;

2° Les *formules liquescentes* ou *notes semivocales,* qui au moyen d'une légère modification dans la forme des neumes ordinaires, expriment une modification du son produite par l'influence directe du texte sur la mélodie ;

3° Quelques *neumes particuliers,* dont le but est de marquer certaines inflexions de voix, certains artifices mélodiques que n'indiquent pas les neumes ordinaires, & qui viennent en quelques circonstances spéciales agrémenter le chant & en accroître l'expression.

4° Enfin, les *lettres* & les *signes* appelés *romaniens,* propres à l'école de Saint-Gall, & ajoutés aux neumes sans doute par Romanus, pour aider le chantre soit à mieux se rappeler la mélodie, soit à mieux rendre le rythme.

I

NEUMES ORDINAIRES

Les notes musicales appelées neumes ont eu primitivement, nous l'avons constaté, la même forme & la même signification que les accents dont se servaient les grammairiens pour noter les inflexions de voix du langage ordinaire. Les neumes ne sont autre chose que l'accent grave & l'accent aigu, ou le produit de leur combinaison. Nous avons vu comment ces deux éléments générateurs, au moment & par le fait même de leur combinaison, ont

(1) *Paléographie musicale,* tome I, page 96 & suivantes.

déjà subi en devenant neumes quelques transformations, & comment l'accent grave en particulier, celui des deux qui a reçu la plus forte atteinte, s'est vite trouvé raccourci, jusqu'à n'être plus très souvent qu'un simple point.

L'accent grave est ainsi réduit dans deux principales circonstances : 1° lorsqu'il se rencontre seul sur une syllabe; 2° lorsque, dans un groupe, il y a plusieurs accents graves soit avant soit après l'accent aigu.

L'accent grave, prenant la forme d'un point, en a reçu le nom, & s'est appelé *punctum.*

L'accent aigu, conservé plus intact, s'est appelé *virga.*

La *virga,* en sa double qualité de note culminante, puisqu'elle indique un son relativement plus élevé, & de note plus visible, puisqu'elle reste toujours entière, s'est acquis une certaine prédominance, qui toutefois est plus extérieure que réelle, & ce serait prendre le change que de vouloir conclure de là à une prédominance de durée ou de force dans l'exécution.

Comme ce n'est pas ici la valeur mais l'écriture des neumes que nous étudions, l'importance graphique de la virga va nous servir à grouper légitimement autour d'elle, dans les différents neumes, les éléments dont chacun d'eux se trouve composé.

Les neumes les plus simples, après le punctum & la virga, sont, nous l'avons vu, le *podatus* J, & la *clivis* /\; tous deux renferment un accent grave & un accent aigu, mais dans un ordre inverse : le grave d'abord puis l'aigu pour le *podatus;* l'aigu en premier lieu & le grave ensuite pour la *clivis.*

Dans le premier de ces neumes, la virga reçoit à sa partie inférieure & initiale l'adjonction du trait plus ou moins raccourci de l'accent grave, qui lui fait comme un pied. De là sans doute le nom de *pes* ou *podatus* donné à ce groupe.

La *virga præpunctis* ./ de certains manuscrits est une forme assez rare qui équivaut au podatus.

Dans le second neume, le sommet de la virga se recourbe par l'adjonction d'un trait, qui est l'accent grave. De là à ce neume le nom de *virga inclivis,* ou *virga flexa* /\, simplifié en celui de *clivis.*

Trois sons groupés donnent lieu à quatre combinaisons, ou quatre neumes différents : le *scandicus* ../, qui va en montant (*scandere,* monter); le *climacus* /.. , dont les notes *s'échelonnent* en descendant (κλῖμαξ, échelle); le *torculus* J\, dont le circuit graphique, imitant le tour mélodique, rappelle le mouvement circulaire d'une vis à pressoir ou d'un *treuil* (*torculus,* machine à presser); le *porrectus* N, qui s'allonge à l'inverse du torculus (*porrectus,* allongé). Dans les deux premiers, les deux sons graves se suivent & par conséquent sont représentés par deux punctums, qui pour le scandicus précèdent la virga, & pour le climacus la suivent.

Dans les deux derniers, on a ou deux sons graves séparés par un son aigu : c'est le *torculus* J\; ou bien, à l'inverse, deux aigus séparés par un grave : c'est le *porrectus* N.

Le punctum n'apparaît ni dans l'un ni dans l'autre, mais l'accent grave, plus ou moins raccourci, conservant sa forme d'accent grave. La virga, de son côté, se trouvant attachée

dans les deux au trait de l'accent grave, ne se reconnaît qu'à la direction de son propre trait, qui va de gauche à droite en montant.

Là se termine une première série de neumes, la série de ceux qui, parmi les neumes ordinaires, comprennent au plus trois sons. Elle occupe les huit premiers numéros du tableau que nous avons donné à la page 52 du premier volume de la *Paléographie*. Nous les mettons ici à part sous les yeux du lecteur.

TABLEAU DES NEUMES ORDINAIRES

DE UN, DEUX, OU TROIS SONS.

	Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Un son	Punctum	\ ·	Accent grave (g)			Note carrée (ou losange)
	Virga	/	Accent aigu (a)			Note caudée (ou carrée)
Deux sons	Pes ou Podatus	√ ./	g a			Virga præpunctis
	Clivis	/\	a g			Virga flexa
Trois sons	Scandicus	./	g g a			Virga præbipunctis
	Climacus	/·.	a g g			Virga subbipunctis
	Torculus	√\	g a g			Pes (ou podatus) flexus
	Porrectus	N	a g a			Flexa (ou clivis) resupina

Nous pourrions, pour les neumes ordinaires, nous contenter de ce premier tableau ; car tous les autres sont dérivés de ceux de cette première série. Les plus compliqués peuvent se comprendre & s'analyser en se rapportant à ce qui a été dit des plus simples : ce sont pour les uns & pour les autres les mêmes éléments, mis en œuvre de la même manière. Il est utile cependant de donner une liste aussi complète que possible des uns & des autres, & de poursuivre, brièvement sans doute, mais soigneusement, nos analyses d'accents graves & d'accents aigus, de punctums & de virgas.

Les neumes compris dans le tableau précédent sont les seuls qui aient chacun un nom propre, & un nom simple. On donne aux groupes plus complexes des noms composés. Chacun d'eux est désigné par le nom de la formule simple dont il dérive, en y ajoutant un qualificatif qui le spécifie.

Ces qualificatifs nous sont déjà pour la plupart connus ; ce sont ceux de *flexus,* de *resupinus,* de *præpunctis,* de *subpunctis,* mentionnés dans les analyses précédentes, puis d'autres semblables ou analogues. Nous allons les définir tous successivement &, en les définissant, décrire les groupes auxquels s'applique chacun d'eux.

Flexus. — On qualifie de *flexus* le neume à la fin duquel la voix, au lieu de s'arrêter à l'aigu, doit encore *fléchir,* c'est-à-dire aller de l'aigu au grave, descendre du degré supérieur où il finit d'ordinaire à un degré inférieur.

Déjà nous avons vu que la *clivis* est une *virga flexa,* & que le *torculus* est dit aussi *podatus* (ou *pes*) *flexus.* Les autres formules qui, parmi les neumes ordinaires, finissent par une note aiguë, sont le scandicus ./ & le porrectus /V, qui, par l'adjonction d'une note grave, deviennent l'un le *scandicus flexus* ./\ , l'autre le *porrectus flexus* /V\.

Resupinus. — La dénomination de *resupinus* (retourné vers le haut), l'opposée de la précédente, se donne aux neumes dans lesquels le mouvement de la voix, dirigé d'abord vers le bas, se relève ensuite pour finir en haut, c'est-à-dire par un accent aigu ajouté à l'accent grave qui d'ordinaire termine la formule.

Le porrectus est à ce titre une *clivis resupina* /V.

Les autres signes finissant dans les mêmes conditions que la clivis, & pouvant comme elle recevoir l'adjonction d'un accent aigu, deviennent par cette adjonction neumes *resupinus.*

Ce sont d'abord le *torculus* & le *climacus* :

Torculus *simple* J\ *resupinus* JV
Climacus *simple* /·. *resupinus* /·./

Ce sont ensuite les neumes qui, après avoir avoir été augmentés d'un accent grave, reçoivent un nouveau surcroît par l'addition d'un accent aigu à la suite de l'accent grave déjà ajouté. De là vient à ces neumes la double qualification de *flexus resupinus.*

Scandicus *simple* ./ *flexus* ./\ *flexus resupinus* ./V
Porrectus *simple* /V *flexus* /V\ *flexus resupinus* /VV

Un neume peut, à l'inverse, être d'abord *resupinus,* puis *flexus.*

Tels sont le *torculus* & le *climacus :*

Torculus *simple* J\ *resupinus* JV *resupinus flexus* JV\
Climacus *simple* /·. *resupinus* /·./ *resupinus flexus* /·./\

Remarquons toutefois, au sujet du climacus resupinus flexus, que la suite de notes qui le compose doit être, dans la plupart des cas, considérée comme formant non un seul

neume, mais deux neumes vraiment distincts : un *climacus* & une *clivis*. C'est pourquoi nous n'avons pas inscrit dans nos tableaux le climacus resupinus flexus.

Præpunctis, Subpunctis, Compunctis, etc. — Lorsque, dans un groupe, plusieurs accents graves se suivent, nous avons déjà remarqué qu'ils prennent la forme réduite du *punctum*. La série des points est mise alors en rapport avec la virga, note culminante du groupe. C'est dans ce cas principalement que la virga possède cette prédominance dont nous avons parlé ; prédominance, avons-nous dit, qui lui est laissée non parce qu'elle aurait dans l'exécution une valeur plus grande, mais pour que les éléments du groupe, graphiquement détachés les uns des autres & de la virga elle-même, puissent cependant, par la position subordonnée qu'ils ont par rapport à cette virga, être plus facilement embrassés d'un seul coup d'œil comme ne faisant qu'un groupe.

La virga ainsi accompagnée de plusieurs points, dont elle commande la série, est dite :

Si les points sont avant, virga *præpunctis*,
Si les points sont après, — *subpunctis*,
Si les points sont avant & après, — *compunctis*.

Pour exprimer le nombre de points placés, soit avant, soit après, soit en même temps avant & après la virga,
on intercale dans le mot la syllabe *bi* pour deux points (*bis*, deux fois),
— *tri* — trois — (*ter*, trois fois).
On se sert du terme *diatesseris* pour quatre points (δια τεσσαρων, par quatre),
— *diapentis* — cinq — (δια πεντε, par cinq).

On a de cette sorte la virga præbipunctis ../ subbipunctis /.. combipunctis ./.
— prætripunctis .../ subtripunctis /... contripunctis ../..
— prædiatesseris ..../ subdiatesseris /.... condiatesseris ../..
— prædiapentis ...../ subdiapentis /..... condiapentis ../...

Nous prenons toutes ces appellations dans les anciens tableaux de neumes les plus autorisés & les plus complets. Nous nous proposons du reste d'en publier un certain nombre, & plusieurs inédits.

Ce n'est pas seulement la virga simple qui peut se trouver ainsi suivie de plusieurs points, mais aussi la virga en composition, lorsqu'elle finit le groupe, c'est à dire la virga du podatus & celle du porrectus. Ce qui nous donne :

Le podatus *subbipunctis* J.. *subtripunctis* J... *subdiatesseris* J.... *subdiapentis* J.....
Le porrectus — N.. — N... — N.... — N.....

De plus, comme chaque groupe finissant par un punctum peut recevoir l'adjonction d'une virga, & devenir ainsi resupinus, on a de ce chef :

la virga		le podatus		le porrectus	
subbipunctis resupina	/../	subbipunctis resupinus	J../	subbipunctis resupinus	N../
subtripunctis —	/.../	subtripunctis —	J.../	subtripunctis —	N.../
subdiatesseris —	/..../	subdiatesseris —	J..../	subdiatesseris —	N..../
subdiapentis —	/...../	subdiapentis —	J...../	subdiapentis —	N...../

Il va sans dire que la *virga compunctis* ./.. pourrait à son tour devenir resupina, ./../ & donner ainsi autant de variétés que la virga subpunctis, variétés absolument semblables, qu'il est inutile par conséquent de décrire & même d'énumérer. Elles ne paraîtront pas au tableau suivant, dans lequel il nous suffira de faire entrer seulement les plus importants de ces neumes avec points, ceux qui, sans être fréquents dans les mélodies grégoriennes, peuvent cependant s'y trouver. Mais avant de donner ce tableau, nous ferons remarquer l'identité, qui du reste s'y trouvera consignée,

de la virga	præbipunctis ../	avec le	scandicus
—	subbipunctis /..	—	climacus
—	combipunctis ../..	—	scandicus subbipunctis ou climacus præbipunctis
—	subbipunctis resupina /../	—	climacus resupinus
du porrectus	præbipunctis ..N	—	scandicus flexus resupinus.

On dit simplement qu'un neume est *præpunctis, subpunctis* ou *compunctis,* quand on ne veut pas indiquer le nombre de points dont il est précédé, suivi ou accompagné. Mais ce terme *præpunctis* s'applique plus spécialement au neume précédé d'un seul point. Nous avons déjà parlé de la virga *præpunctis* ./ . On trouve aussi le simple point avant les formules, comme avant le podatus .J , avant le torculus .Λ , avant le porrectus .N , &c.

Remarquons encore ici l'analogie (& même pour le premier de ces groupes l'identité)

de la virga	præpunctis	./	avec le podatus	J
du podatus	—	.J	— scandicus	../
du torculus	—	.Λ	— scandicus flexus	..Λ
du porrectus	—	.N	— torculus resupinus	JN

Par extension le nom de scandicus, qui est le nom propre de la virga præbipunctis, s'applique aussi à toute virga præpunctis, quel que soit le nombre des points accompagnant la virga. De même on étend aussi à toute virga subpunctis le nom de climacus, qui, à proprement parler, ne désigne que la virga subbipunctis.

Nous avons eu déjà l'occasion de signaler des analogies & des synonymies pareilles à celles que nous venons d'indiquer, & nous en retrouverons d'autres dans les autres séries de neumes qu'il nous reste à étudier.

Avant d'aborder ce nouveau champ d'investigations, donnons le tableau qui complète la liste des neumes ordinaires.

TABLEAU DES NEUMES ORDINAIRES

COMPRENANT PLUS DE TROIS NOTES.

Neumes de quatre sons

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Scandicus flexus	.⁄|	ggag			Clivis præbipunctis
Porrectus flexus	/|/|	agag			Clivis repercussa
Torculus resupinus	ℳ	gaga			Pes flexus resupinus Pes repercussus Porrectus præpunctis
Pes subbipunctis	J·.	gagg			
Climacus resupinus	/·./	agga			Virga subbipunctis resupina
Virga prætripunctis	../	ggga			Scandicus præpunctis
Virga subtripunctis	/·.	aggg			

Neumes de cinq sons

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Scandicus subbipunctis	./·.	ggagg			Climacus præbipunctis Virga combipunctis
Porrectus præbipunctis	.N	ggaga			Scandicus flexus resupinus
Porrectus subbipunctis	N·.	agagg			
Porrectus flexus resupinus	/|N	agaga			

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Torculus resupinus flexus		gagag			
Pes subbipunctis resupinus		gagga			
Clivis prætripunctis		gggag			Scandicus flexus præpunctis
Virga subtripunctis resupina		aggga			
Virga prædiatesseris		gggga			Scandicus præbipunctis
Virga subdiatesseris		agggg			

Neumes de six sons

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle	Autres dénominations
Scandicus subtripunctis		ggaggg			
Scandicus subbipunctis resupinus		ggagga			Virga combipunctis resupina
Climacus prætripunctis		gggagg			
Porrectus prætripunctis		gggaga			
Porrectus subtripunctis		agaggg			
Porrectus subbipunctis resupinus		agagga			
Porrectus flexus præbipunctis		ggagag			Clivis repercussa præbipunctis
Clivis bis repercussa		agagag			
Pes bis repercussus		gagaga			

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle
Torculus resupinus subbipunctis		gagagg		
Pes subdiatesseris		gagggg		
Pes subtripunctis resupinus		gaggga		
Clivis prædiatesseris		ggggag		
Virga prædiapentis		ggggga		
Virga subdiapentis		aggggg		
Virga subdiatesseris resupina		agggga		

Neumes de sept sons.

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle
Virga subdiapentis resupina		aggggga		
Virga contripunctis		gggaggg		
Scandicus subdiatesseris		ggagggg		
Scandicus subtripunctis resupinus		ggaggga		
Climacus prædiatesseris		ggggagg		
Climacus resupinus prætripunctis		gggagga		
Pes subdiapentis		gaggggg		
Pes subdiatesseris resupinus		gagggga		

Noms	Figures	Éléments	Transcription sur lignes	Notation traditionnelle
Clivis prædiapentis		gggggag		
Porrectus prædiatesseris		ggggaga		
Porrectus flexus prætripunctis		gggagag		
Porrectus combipunctis		ggagagg		
Porrectus subdiatesseris		agagggg		
Porrectus subtripunctis resupinus		agaggga		
Torculus resupinus subtripunctis		gagaggg		
Pes repercussus subbipunctis resupinus		gagagga		

En donnant une liste de neumes aussi longue, ne sommes-nous pas tombés dans la faute contre laquelle les anciens mettent ordinairement en garde, en disant à la fin de leurs tableaux : *Non pluribus utor neumarum signis, erras qui plura refingis*? Il est bien vrai que cette longue série pourrait être notablement réduite, car beaucoup de ces signes rentrent les uns dans les autres, & la plupart se rapportent à quelques types principaux. C'est du reste ce que nos explications ont fait comprendre au lecteur, & celui-ci est dès lors à même d'opérer, s'il lui plaît, la réduction. Nous avons préféré être complets, à cause de l'importance qu'il y a, pour la question du rythme, de bien discerner toujours dans les neumes les éléments qui font partie de chaque groupe.

II

NEUMES-ACCENTS LIQUESCENTS

OU

SEMI-VOCAUX

Les neumes, qui ne sont au fond que des accents ou des signes dérivés de l'accent, appartiennent ainsi par leur origine à la grammaire autant qu'à la musique, à l'art de parler autant qu'à l'art de chanter. Cela seul montre déjà le lien étroit qui, dans le chant grégorien, unit le texte & la mélodie. On le comprendra mieux encore lorsque nous aurons à parler du rythme & à faire voir comment, par le rythme, le texte & la mélodie se fondent ensemble ; comment la mélodie n'est, à vrai dire, que l'accent même du texte plus développé. Ce fait, évident dans les simples récitatifs, apparaît également, lorsqu'on y regarde de près, dans les chants proprement dits. Partout en effet, comme nous le verrons, le rythme des paroles règle celui du chant, & alors même que la mélodie prenant tout son essor possède des inflexions complètement propres & indépendantes, toujours néanmoins elle conserve les formes & les allures rythmiques qu'elle a reçues du texte.

Nous avons en ce moment à nous occuper de certains détails de notation qui nous montreront avec pleine évidence combien cette liaison des paroles avec le chant est réelle, combien elle est intime : & nous constaterons en même temps avec quelle délicatesse, à l'époque des neumes, l'oreille des musiciens savait saisir, & leur main traduire cette fusion des deux éléments.

Dans le chant, comme dans la lecture, la transition d'une syllabe à une autre exige une attention spéciale : le chanteur doit, à l'instant où s'opère cette transition, redoubler de vigilance afin de sauvegarder, au milieu des évolutions de la voix, le jeu harmonieux des syllabes, & de maintenir, en même temps que l'unité du mot, la grâce & l'intégrité des moindres détails de prononciation ; conditions essentielles du reste pour conserver au rythme sa douceur & au texte toute sa clarté.

Pour arriver à ce double résultat, les compositeurs & les chantres grégoriens emploient des procédés nombreux & variés, qui nous révèlent à la fois l'art merveilleux & le sens esthétique avec lesquels on composait & on exécutait, à la belle époque, les cantilènes litur-

giques. Nous les étudierons avec ordre & méthode lorsque nous analyserons la construction d'une phrase musicale grégorienne; c'est alors seulement que nous apprendrons à connaître & à goûter le sens profondément religieux & artistique qui anime toutes ces belles compositions.

Cependant, dès aujourd'hui, la suite de nos travaux nous amène à étudier l'un de ces procédés qui, dans la notation neumatique, était représenté par toute une série de signes graphiques particuliers. Ce procédé consistait à faire usage, au moment de la transition d'une syllabe à une autre, de sons dits *liquescents* ou *semi-vocaux,* lorsque la mélodie se trouvait en contact avec certaines combinaisons de consonnes ou même de voyelles.

Ce sont ces *notes liquescentes* qui vont faire le sujet du présent chapitre.

Dans un premier paragraphe, nous examinerons la nature du son liquescent & nous exposerons les principes qui en règlent l'emploi.

Nous étudierons dans un second la notation des neumes liquescents & nous vérifierons sur les manuscrits l'exactitude des principes énoncés dans le premier (1).

§ I

NATURE ET USAGE

des Sons liquescents

Que veut dire ce terme, *notes liquescentes?*

Laissons à Gui d'Arezzo le soin de nous répondre : *Liquescunt in multis voces more litterarum, ita ut inceptus modus unius ad alteram limpide transiens, nec finiri videatur.* C'est-à-dire, en paraphrasant quelque peu le texte : de même que parmi les lettres il y a des liquides (L, M, N, R,), ainsi parmi les sons il en est beaucoup qui se liquéfient. Ceci arrive quand, dans le passage d'une syllabe à une autre, un son plein & entier au début *se fond* ensuite au moment même de la transition, si bien qu'il semble ne pas finir.

Gui ajoute : *Porro liquescenti voci punctum maculando superponimus hoc modo... Si autem eum vis plenius proferre non liquefaciens, nihil nocet, sæpe autem magis placet.* (GERBERT, *Scriptores,* t. II, p. 17.)

(1) Parmi les auteurs qui ont déjà traité ce sujet avec plus ou moins d'exactitude, nous citerons MM. Fétis, Nisard, Coussemaker, Raillard, Hermesdorff, Riemann, le R. P. Lambillotte, &c. Mais l'auteur qui a le mieux élucidé cette question est le R. P. Schubiger, de l'abbaye d'Einsiedeln, dans son article intitulé : *Studien über den Gebrauch der alten neumatischen Tonzeichen des Cephalicus, Epiphonus und Ancus.* (Cf. *Cæcilia,* 1873, n° 4.) Dans cet article, l'éminent auteur expose avec clarté & preuves à l'appui que les notes liquescentes sont produites par l'influence du texte ; mais nous pensons que tout n'a pas été dit sur ce sujet & qu'on pourra, longtemps encore après nous, faire des observations nouvelles & intéressantes.

Dans les *Regulæ musicæ de ignoto cantu,* il est encore question de liquescence : *Quomodo autem liquescunt voces, et an adhærenter vel discrete sonent,* &c. (GERBERT, *Script.,* t. II, p. 37.)

L'auteur du traité *de Harmonica institutione* (GERBERT, *Script.,* t. I, p. 118) fait évidemment allusion aux notes liquescentes lorsqu'il dit : *Hæ autem consuetudinariæ notæ* (sc. neumæ) *non omnino habentur non necessariæ;* (ostendunt) *quippe cum et tarditatem cantilenæ... ubi quoque claudantur inferius vel superius pro ratione quarumdam litterarum* (1).

Des textes de ces deux auteurs il ressort assez clairement que la note liquescente est un fait de prononciation qui, en raison de l'union intime du texte & de la musique, a son retentissement dans la mélodie & par suite dans la notation neumatique.

Ainsi, par suite d'une certaine rencontre de consonnes, le son, au moment même où l'on passe d'une syllabe à l'autre, se fond pour ainsi dire, s'efface (*liquescit, deficit*), & n'est qu'à moitié entendu (*semivocalis*) ; à la suite de cette modification il prend le nom de *liquescent* ou *semi-vocal.*

Quels étaient les cas précis dans lesquels on employait la note liquescente ? Les auteurs ne le disent pas, & leurs textes sont insuffisants à eux seuls pour reconstituer avec quelque certitude la théorie complète de la liquescence dans la musique grégorienne. Laissant donc de côté les auteurs, nous allons, selon notre habitude, nous adresser aux monuments neumatiques eux-mêmes, & leur demander les renseignements supplémentaires qui nous permettront d'arriver à la connaissance aussi parfaite que possible de cette question.

Afin de limiter, de préciser nos recherches, & en même temps de procurer aux archéologues le moyen de les vérifier & de les suivre pas à pas, nous choisirons, comme champ principal de nos investigations, le manuscrit 339 de Saint-Gall, qui est entre les mains de tous nos lecteurs. Nous nous aiderons aussi, surtout dans la deuxième partie, du codex 359 de Saint-Gall (*Lambillotte*) & du précieux Graduel n° 121 de la bibliothèque d'Einsiedeln, que le R^me^ P. Abbé de ce célèbre monastère a bien voulu nous communiquer. Nous sommes heureux de lui adresser ici l'expression de notre profonde gratitude.

Ce choix de trois manuscrits sangalliens est motivé par l'emploi abondant & régulier des signes liquescents dans ces monuments. Ces manuscrits d'ailleurs vaudront pour tous les autres, car les causes qui ont déterminé l'existence des notes liquescentes à Saint-Gall & à Einsiedeln, sont celles qui la motivent également dans les manuscrits italiens, français, aquitains, &c. Les différences qui existent entre ces divers monuments portent seulement sur l'usage plus ou moins abondant de ces notes & sur leur forme graphique. De ces différences nous ne nous occuperons pas dans la présente étude, dont l'objet précis est la recherche des causes qui déterminent l'existence des notes liquescentes.

Quatre faits principaux, révélés par l'étude des manuscrits de diverses provenances, résument en cette matière toute la théorie.

(1) Jean de Muris (GERBERT, *Script.,* t. III, p. 202) parle aussi des liquescentes :

Pes notulis binis vult sursum tendere crescens.
Deficit illa tamen quam signat *acuta liquescens.*

Premier fait. Les notes liquescentes ne se rencontrent jamais dans les pures vocalises.

Deuxième fait. Tout son liquescent finit un groupe neumatique, & sert de transition à une syllabe nouvelle.

Troisième fait. Toute note finale d'un neume servant de transition d'une syllabe à une autre n'est pas, par cela seul, note semi-vocale : il faut en outre que cette note soit en contact avec une syllabe dont les combinaisons de consonnes & de voyelles présentent des conditions phonétiques spéciales entraînant la liquescence.

Quatrième fait. Enfin la liquescence dans la mélodie n'a pas lieu toutes les fois que se présentent dans le texte les conditions phonétiques qui la déterminent ordinairement.

Reprenons ces faits pour les étudier chacun séparément.

PREMIER FAIT

Les notes liquescentes ne se rencontrent jamais dans les pures vocalises.

Le lecteur peut vérifier ce premier fait sur tous les fac-similés de ce recueil & en particulier sur le codex *339* de Saint-Gall : l'absence des notes liquescentes aux vocalises ou traits purement mélodiques est absolue. De ce fait bien constaté, il est déjà permis de conclure, sinon que la liquescence est due à l'influence du texte, du moins qu'elle n'est pas une circonstance purement musicale, puisqu'elle ne se rencontre jamais dans les parties dépourvues de texte & par conséquent exclusivement mélodiques.

DEUXIÈME FAIT

Tout son liquescent finit à la fois un groupe mélodique et sert de transition à une syllabe nouvelle.

En effet, c'est en vain que l'on chercherait dans un document neumatique quelconque un neume liquescent ailleurs qu'avant l'émission d'une nouvelle syllabe. Ici il suffit de faire appel au témoignage des yeux : cette constatation est facile & elle n'a pas besoin d'être totale pour amener une conclusion certaine; ceux qui, après avoir parcouru nos nombreux fac-similés, ne seraient pas convaincus pourront poursuivre tant qu'il leur plaira leurs recherches. Nous avons la certitude que nos affirmations ne seront pas contredites. Il pourra arriver que dans un manuscrit un neume par hasard ait été mal tracé par maladresse ou distraction, ou qu'il se trouve quelque peu effacé par le temps & qu'ainsi on puisse le prendre d'abord pour une note liquescente, mais il est clair que c'est là une exception & un fait isolé qui ne prouve rien par soi-même.

TROISIÈME FAIT

Toute finale d'un neume, servant de transition d'une syllabe à une autre, n'est pas, par cela seul, note liquescente ou semi-vocale. Il faut en outre que cette note soit en contact avec une syllabe dont les combinaisons de consonnes ou de voyelles présentent des conditions phonétiques spéciales entraînant la liquescence.

Ces combinaisons peuvent être ramenées aux quatre cas suivants.

La note de transition peut se trouver :

Premier cas. Devant certaines combinaisons de deux ou trois consonnes.

Deuxième cas. Devant l'**m** seul ou le **g** suivi de **e** ou **i.**

Troisième cas. Sur une diphtongue.

Quatrième cas. Devant un **j** entre deux voyelles.

Nous allons étudier successivement tous ces cas.

PREMIER CAS

Rencontre de deux ou trois consonnes.

Dans ce premier cas phonétique, qui est le plus important, on doit distinguer plusieurs classes.

Ire Classe. *Rencontre de deux consonnes dont la première est une des liquides* **l, r, m, n.**

La dernière note d'un neume servant de transition à une syllabe nouvelle devient *liquescente* sous l'influence de deux ou trois consonnes, quand la première est une des liquides *l, r, m, n.* La liquescence ou semi-vocalisation est dans ce cas toujours déterminée par la première consonne. Exemples :

l. Dea*lb*abor, concu*lc*avit, pa*lm*a, pu*ls*ante, vu*lt*, sa*lv*e, nichi*l s*olliciti.

r. O*rb*is, se*rv*os, supe*r c*ælos, uxo*r t*ua.

m. O*mn*ia, te*mp*us, u*mq*uam, su*m D*eus.

n. Scie*nt*ia, sa*nc*tus, su*nt*, i*n p*lebem.

On remarquera que le groupe de deux consonnes peut appartenir soit au même mot (pa*lm*a), soit à deux mots (supe*r c*ælos).

Les circonstances phonétiques d'un groupe commençant par une liquide & produisant la liquescence sont de beaucoup les plus nombreuses. Cela s'explique par la facilité avec laquelle les liquides s'unissent aux autres consonnes.

Sur 3500 notes semi-vocales environ qui sont dans le manuscrit 339 de Saint-Gall, 2450 au moins appartiennent à cette classe.

Elles se distribuent ainsi :

Rencontre de deux consonnes dont la première est			N — 980
»	»	»	M — 564
»	»	»	R — 518
»	»	»	L — 390
		1er cas, 1re classe :	2452

Voilà le fait matériel ; tâchons maintenant d'en saisir les causes & d'expliquer comment un groupe de consonnes peut donner lieu dans la musique grégorienne au phénomène des sons liquescents ou semi-vocaux ; nous pénétrerons par là au cœur même du sujet.

La présence des sons semi-vocaux est le résultat naturel de la prononciation du latin usitée à l'époque classique & au moyen âge. Pour bien comprendre la théorie de la *semi-vocalisation*, il faut nécessairement se reporter au temps où l'on prononçait encore la langue latine avec toute la correction & la pureté d'une langue vivante. La connaissance de cette prononciation est d'autant plus nécessaire pour nous Français, que, par suite d'une décadence regrettable, notre manière de lire le latin s'éloigne davantage de la tradition classique (1).

Il n'en est point ainsi, du moins au même degré, en Italie ; on y conserve assez de restes de l'ancienne prononciation pour que tout ce que nous avons à exposer sur ce sujet puisse être compris & recevoir une application pratique.

Par suite des vicissitudes que la prononciation du latin a subies dans le cours des siècles, les grammairiens & les philologues se trouvent en présence de beaucoup de difficultés & d'incertitudes ; toutefois, sur le point particulier qui nous occupe, nous avons des faits certains & constants qui nous permettent d'en donner une explication.

M. F. Baudry, dans la première partie de sa *Grammaire comparée des langues classiques*, pages 11 & 12, recherche comment il se fait que, dans les langues sanscrite, grecque & latine, une voyelle naturellement brève soit comptée comme longue par position lorsqu'elle est suivie *de deux consonnes*, soit dans le corps même du mot, soit par suite de la rencontre avec le mot qui vient après. Il attribue ce phénomène prosodique *à la difficulté qu'on avait autrefois de prononcer plusieurs consonnes de suite*. « On peut s'en faire une idée, dit-il, quand on entend les Orientaux qui parlent aujourd'hui notre langue. Un Persan qui parle français prononce *ferançais, obejet*. &c. Entre les consonnes qui s'accumulent, sa voix peu agile insère un *e* muet très bref, une espèce de *scheva* hébraïque. Il suffit qu'une difficulté semblable se soit rencontrée dans la prononciation des langues anciennes, pour expliquer l'allongement d'une syllabe qui, à sa voyelle brève valant un temps, ajoutait un retard équivalant à une fraction d'un autre temps. »

M. Édon, de son côté, à la page 213 de son beau livre, *Écriture et prononciation du latin savant et du latin populaire*, fait remarquer avec justesse que « en métrique, ce retard
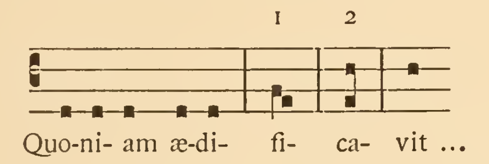
(1) La prononciation française est très mauvaise ; celle des écoles anglaises est encore pire ; Ritschl jugeait détestable celle qui est usitée en Allemagne. Cf. *Reinisches Museum*, 1876, p. 481 ; S. Reinach, *Grammaire latine*, p. 1 & 257.

comptait comme un temps complet ». Et plus loin, le même auteur explique avec précision ce retard. « Ce retard, cette pause, comme il l'appelle, est, dit-il, *une interruption momentanée qui se produit entre deux consonnes dans la prononciation des éléments d'un mot...* » Cette interruption n'est pas un silence,... elle consiste dans l'insertion d'une sorte de voyelle indistincte & sourde, &, pour ainsi dire, d'un *arrière-son* qui ne fait pas partie de la consonne précédente, mais qui résulte de la détente de l'organe au moment où cesse l'effort qu'il a dû faire pour articuler cette consonne. On se rendra compte de l'existence de cet arrière-son si on prononce brièvement & avec force un mot comme *sub*^{e}, *at*^{e}. (Cf. Édon, *op. cit.* p. 213, 214.)

L'articulation bien nette de chaque groupe de syllabes expliquera aussi la sourde résonnance qui semble les disjoindre : *con*^{e}*fun*^{e}*dan*^{e}*tur, sal*^{e}*ve.*

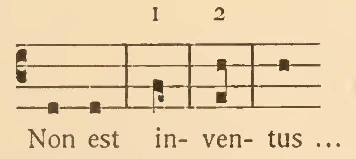
Cette explication jette un grand jour sur l'origine de la *semi-vocalisation* dans la musique grégorienne ; en effet, c'est précisément cet arrière-son, cette nuance exacte & délicate de prononciation qui, en raison de l'étroite union du texte & de la mélodie, exerçait une influence sur cette dernière & jusque sur la graphique des neumes.

En attendant les nombreux exemples qui seront donnés dans la seconde partie de ce travail, en voici un qui suffira pour faire saisir notre pensée :



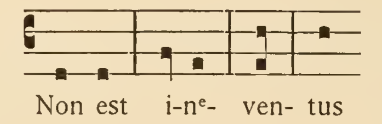
Dans ce passage la note susceptible de modification liquescente est la dernière note de la clivis, *sol,* (col. 1), note de transition à la syllabe suivante. Ici, la syllabe *fi* qui correspond à ce groupe ne donne pas lieu à cette modification ; car le passage de cette syllabe *fi* à la syllabe *ca* se fait par un changement instantané dans la position des organes vocaux, sans aucune interruption entre les deux syllabes, sans *arrière-son.* Il suffit d'articuler rapidement ces deux syllabes *fica* pour se rendre compte de la rapidité avec laquelle elles se succèdent. Il n'y a donc pas, entre ces deux syllabes, de place pour un son liquescent.

Il en est tout autrement dans l'exemple suivant, qui présente la même mélodie, mais avec des paroles différentes :



Ici, comme dans le passage précédent, la note susceptible de liquescence est le *sol* de la clivis (col. 1), &, de fait, il est devenu liquescent à cause de son contact immédiat avec la syllabe *in.* Nous supposons, bien entendu, le latin prononcé, non à la manière actuellement reçue & pratiquée en France, mais bien comme il l'est encore en Italie ; sans cela il serait impossible de s'expliquer le phénomène du son liquescent. Ainsi, dans le mot *inventus,* toutes les consonnes doivent être bien articulées *in*^{e}*-ven*^{e}*-tus ;* l'*n* doit ressortir clairement, *in*^{e}, &

ne pas avoir le son nasal que nous lui donnons en français. Avec cette prononciation, le passage de la syllabe *in* à la syllabe *ven* n'a plus lieu avec la même rapidité que dans le cas précédent (*fica*). L'articulation parfaite de l'*n* exige, avant l'émission de la syllabe *ven*, une détente progressive des organes qui amène le léger retard de la voix pendant lequel se fait entendre cette sourde résonnance, cet arrière-son dont nous avons parlé : *in^{e}ven^{e}tus*. Cet arrière-son, équivalant presque à une nouvelle syllabe, à peine perceptible & semi-vocale, correspond dans la mélodie à la note semi-vocale ou liquescente. Dans l'exécution la clivis se dédouble pour ainsi dire : la première note, *la*, correspond à la voyelle *i*; la seconde, *sol*, à l'*n* & à son arrière-son. On pourrait écrire ainsi qu'il suit ce passage :



Que cet arrière-son entre deux consonnes ait existé réellement dans la prononciation latine, c'est ce que M. Édon confirme par une preuve directe & matérielle. Le peuple, inhabile à observer une nuance de prononciation délicate, faisait plus qu'une simple pause : donnant pour ainsi dire corps à cette pause, il l'exprimait par l'intercalation d'une véritable voyelle, & l'on doit à l'ignorance des graveurs de voir cette épenthèse (1) vocale reproduite assez souvent par l'écriture dans des inscriptions de toutes les époques.

Les voyelles qu'ils ajoutaient ainsi étaient principalement l'*i* & l'*e*. On rencontre aussi, mais beaucoup plus rarement, l'*a* & l'*u*. Ainsi on trouve dans les inscriptions & les manuscrits :

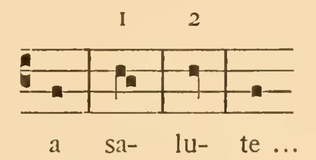
uber(*i*)tas	*pour*	ubertas	op(*e*)tatus	*pour*	optatus
him(*i*)nis	»	himnis	sig(*i*)nifer	»	signifer
lib(*e*)ros	»	libros	mag(*i*)nam	»	magnam
Pet(*e*)ro	»	Petro	infer(*e*)tur	»	infertur
difficul(*i*)tate	»	difficultate	ur(*e*)bem	»	urbem
offer(*e*)t	»	offert	in(*i*)de	»	inde
facol(*e*)tatem	»	facultatem	con(*i*)sul	»	consul
aug(*i*)mentum	»	augmentum	sin(*e*)ceritatem	»	sinceritatem

(Cf. Édon, *op. cit.* p. 215, 216, 217, une longue liste de ces mots tirés des manuscrits & des inscriptions.)

Rapprochement instructif autant que curieux : on retrouve dans les mélodies grégoriennes ce fait de notes adventices ou épenthétiques, correspondant exactement à la jonction des syllabes où la prononciation populaire se permettait l'épenthèse syllabique.

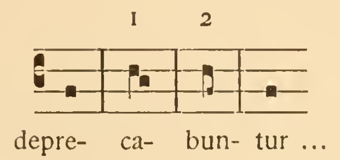
(1) Epenthèse, 'Επένθεσις, insertion, intercalation.

Nous donnerons plus loin des preuves abondantes de ce fait intéressant ; en voici un exemple :



Dans ce passage, le texte ne donne lieu en aucun endroit ni à l'épenthèse syllabique ni à la semi-vocalisation des sons ; toutes les syllabes se succèdent facilement & se prononcent sans retard & sans arrière-son.

Mais voici la même mélodie avec des paroles différentes :



A la colonne 2, au lieu de la seule virga qui se trouvait dans la colonne correspondante du premier exemple, nous avons deux notes dont la seconde est liquescente. Le groupe des consonnes *nt* des syllabes *buntur* produit cette note adventice. La prononciation réelle est celle-ci : deprecabu*n*^{e}*t*ur. Cet arrière-son est représenté dans la musique par un signe neumatique spécial que nous ferons connaître plus loin. L'influence du texte est ici tellement énergique qu'elle va jusqu'à imposer à la mélodie une note additionnelle qui n'en fait pas partie intégrante & pourrait être supprimée sans l'altérer. De fait, dans certains groupes de manuscrits, cette note de surcroît n'est point écrite.

Toutefois ce serait une erreur d'attribuer l'insertion de ces notes étrangères à une influence populaire. Les effets produits dans la parole & la mélodie sont identiques ; toujours ils sont le résultat d'une exactitude parfaite & même d'une sorte d'exagération dans la prononciation ; mais cette exagération dans les deux cas provient de causes bien différentes. Le peuple ajoute une voyelle *pleine* entre les deux consonnes qu'il ne peut prononcer, & il altère le mot ; le chant grégorien ajoute une note *obscure, semi-vocale,* à la mélodie, parce que la largeur, l'ampleur, la perfection avec laquelle on articule les consonnes dans le chant conduit assez naturellement à cette addition.

En outre, les syllabes épenthétiques dans la parole sont souvent un défaut ; dans la musique, au contraire, les notes adventices sont un élément de beauté. Car ces notes, nous le verrons bientôt, doivent être assimilées dans la pratique à l'ornement que les musiciens appellent *portamento di voce* & qui produit, quand il est exécuté avec mesure, grâce & légèreté, un effet toujours gracieux qui, loin d'altérer la mélodie, lui donne au contraire plus de douceur & de charme : *sæpe autem magis placet,* dit Gui d'Arezzo.

Les remarques suivantes nous aideront à saisir plus clairement encore le caractère tout spécial de la liquescence musicale.

Cette liquescence, telle qu'elle se présente dans le chant grégorien, n'est pas de même

nature que la liquescence grammaticale dont parlent les auteurs anciens à l'occasion des liquides **l, m, n, r,** & ce serait une grave erreur de prendre à la lettre ces expressions de Gui d'Arezzo : *Liquescunt voces more litterarum.* D'après les grammairiens, en effet, ces quatre lettres ne deviennent réellement liquescentes (1) que lorsqu'elles sont après une autre consonne, comme dans la syllabe *plex* du mot *multiplex* (2). Dans ce cas la prononciation de la lettre *l* est si coulante, si rapide, si intimement unie à la consonne *p,* que la syllabe précédente n'est pas soumise à la règle de position, malgré les deux consonnes qui la suivent. Telle est la *liquescence grammaticale;* la liquescence musicale au contraire ne se trouve jamais dans ces combinaisons de consonnes.

Mais si la liquide est la première, exemple : mu*lt,* dans mu*lt*iplex, la liquescence grammaticale disparaît, la règle de position obtient son plein effet, & c'est alors que se produit la *liquescence musicale.*

En résumé ces deux variétés de liquescence se distinguent donc :

1° Par la place de la liquide, qui occupe la seconde place dans la liquescence grammaticale, & la première dans la musicale ;

2° Par l'attribution des consonnes aux syllabes : dans la liquescence grammaticale, les deux consonnes appartiennent à la même syllabe : multi-*plex,* tene-*bræ;* dans la musicale, elles appartiennent à deux syllabes différentes : *mul-tiplex;*

3° Par le mode de prononciation, rapide dans la liquescence grammaticale, lent dans la musicale.

Elles ont de commun :

1° Qu'elles se produisent l'une & l'autre à la rencontre de deux consonnes ;

2° Que l'une de ces consonnes est toujours une liquide dans la liquescence grammaticale ; ce qui est aussi très fréquent, mais cependant n'est pas toujours requis pour la liquescence musicale.

C'est sans doute à cause de cette dernière ressemblance que le nom de *liquescentes* a été donné aux notes sourdes & voilées dont nous étudions la nature ; toutefois la dénomination de *semi-vocales,* à notre avis, leur convient mieux ; elle répond plus exactement à l'effet produit dans la musique. Au reste, cette expression est elle-même empruntée à la grammaire : les liquides **l, m, n, r,** étaient rangées par les didacticiens classiques dans la classe des semivocales qui étaient au nombre de sept : **f, l, m, n, r, s, x.** *Semivocales autem sunt appellatæ quæ plenam vocem non habent.* (PRISCIEN, apud Putsch, p. 541.) *Semivocales quia semisonum vocis implent.* (CLEDONIUS, apud Putsch, p. 1881.) On ne peut définir plus clairement la nature du son dans la liquescence musicale.

(1) **m** & **n** sont liquides seulement dans les mots d'origine grecque : *cygnus, mnesteus.*

(2) « Semivocales litteræ septem sunt **f, l, m, n, r, s, x**... ; verumtamen istarum quatuor, **l, m, n, r,** liquidæ sunt, si consonantibus aliis, in una tamen sed posterior duntaxat syllaba postponatur. Idcirco dictæ liquidæ, quoniam postpositæ propriam vim potestatemque deperdunt, dum eorum sonus liquescit & tenuatur, & nunc brevem, nunc longam communemque syllabam, per positionem eam quæ præcesserit pro arbitrio scribentis, efficiunt... » (VALERIUS PROBUS, apud Putsch, p. 1389.)

Les auteurs musicistes n'ont point oublié non plus cette expression : *Plica est inflexio vocis... plicarum alia ascendens, alia descendens quæ in plano* (cantu) *vocantur semitonus* (lisez *semisonus*) *et semivocalis.* (COUSSEMAKER, *Scriptores,* t. I, p. 236.)

On peut voir encore, dans la même collection (t. I, p. 213), un tableau de neumes où la plique (1) descendante (*cephalicus*) est appelée *semivocalis.* Ce terme est encore employé dans les autres tableaux neumatiques publiés dans différents ouvrages.

Après ces explications, il sera plus facile de comprendre comment, par des causes analogues, les circonstances phonétiques que nous allons décrire produisent également la liquescence.

Revenons au premier cas, c'est-à-dire à la rencontre de deux consonnes, & reprenons l'énumération & l'explication des diverses classes dont il se compose.

1re Classe. *Rencontre de deux consonnes dont la première est une des liquides* **l, m, n, r.** — Nous l'avons dit déjà, ce cas est le plus fréquent ; il se présente environ 2450 fois dans le codex 339 de Saint-Gall. Les rencontres de cette espèce possèdent en outre une vertu particulière pour déterminer la liquescence, car non seulement elles la produisent bien plus souvent que les autres circonstances, ce qui pourrait provenir simplement de la prédominance numérique & de l'occurrence fréquente des liquides dans le langage ; mais, bien plus, elles l'attirent sur des neumes & dans des circonstances mélodiques où les autres cas phonétiques n'ont aucune action. Plus loin nous donnerons des exemples de ce fait, & nous verrons, dans la même mélodie, le même neume se prêter avec une grande docilité à la liquescence au contact des liquides *l, m, n, r,* & rester rebelle lorsqu'il est en relation avec un des autres cas phonétiques. Évidemment la disposition passive des neumes à la *liquescence* est sollicitée avec plus de force par la *liquidité* même des consonnes dont il s'agit.

2e Classe. *Rencontre de deux consonnes dont la première est une des dentales explosives* **t, d.**

Ex. **t.** U*t d*iscam, audivi*t m*e, e*t p*ater, esse*t p*ontifex, &c.

d. A*d t*e, qui*d f*ecerim, quo*d v*os, a*dn*untiate, &c.

On remarquera que le *t* & le *d* ne reçoivent la liquescence qu'à la fin des mots. Là ces deux consonnes perdent en partie le caractère de lettres explosives qu'elles ont au commencement des syllabes. On sent toute la différence qui existe entre *t*a & a*t*. Dans le premier cas la prononciation du *t* ressemble à une explosion, elle cesse brusquement aussitôt que le

(1) Cette expression *plica, plique,* a été employée au moyen âge dans les traités de musique tant plane que mesurée : *Videtur habere locum plica tam in cantu plano quam in mensurato.* (COUSSEMAKER, *Scriptores,* t. I, p. 273.) Cependant si les termes, dans l'une & dans l'autre musique, sont identiques, si même les formes séméiographiques ont de grandes ressemblances, les choses signifiées sont fort différentes. Aussi, afin de prévenir toute équivoque, nous évitons à dessein cette expression ; les termes employés par les auteurs les plus anciens sont ceux de notes liquescentes & de notes semi-vocales ; ils sont suffisants & décrivent bien l'effet produit par les sons semi-vocaux. Le mot *plica* est descriptif du signe neumatique : le signe liquescent est marqué graphiquement par le *pli* d'un des traits du neume.

t est articulé ; dans a*t* au contraire on entend un arrière-son qui se prolonge après le *t* : a*t*ᵉ. C'est sur cet arrière-son que se pose la sourde résonnance de la note semi-vocale.

A la troisième personne du pluriel des verbes, ex. : irridean*t* *m*e, sun*t* *m*e, portabun*t* *t*e, &c., le *t*, suivi d'une autre consonne, est en outre précédé de la lettre *n* ; mais ici cette lettre *n* est sans action sur la mélodie ; la consonne déterminant la semi-vocalisation du neume correspondant est le *t* final. Il suffit pour s'en convaincre de prononcer les mots *sunt te, sunt*ᵉ *te*. La résonnance se produit à la fin du mot, après le *t* & non après l'*n*.

Il en est de même des exemples suivants : es*t* *m*ihi, es*t* *m*undi ; l'*s* n'est pour rien dans la liquescence.

Quelquefois le groupe *nt* est suivi d'une voyelle. Ex. : viderü*nt* omnes, servie*nt* ei, su*nt* omnia, flue*nt* aquæ ; dans ce cas la liquescence n'est pas occasionnée par le *t* mais par l'*n*, car le *t*, par suite de son union intime avec la voyelle suivante, retrouve son caractère d'explosive, & on entend *sun*ᵉt*omnia*, pour *su*nt *omnia*, &c.

Tous ces cas appartiennent donc à la classe précédente ; ils sont d'ailleurs peu nombreux, on en compte 16 environ dans le manuscrit 339 de Saint-Gall.

Le *t* à la fin d'un mot & devant une autre consonne *liquéfie* 317 fois environ la note sur laquelle il se chante.

La note semi-vocale sur *d* également à la fin d'un mot & devant une consonne se trouve 48 fois seulement dans le même manuscrit. Il faut compter dans ce nombre les mots composés commençant par la particule prépositionnelle *ad* ; ex. : *adv*enit, ce qui revient au même que *ad* *v*enit, & suit par conséquent la même règle.

3ᵉ **Classe.** *Rencontre de deux consonnes dont la première est la sifflante* **s.**

Ex. : nobi*s* *D*omine, sacerdo*s* *m*agnus, spiritu*s* *v*eritatis, relicti*s* *r*etibus, asperge*s* *m*e.

Dans le cours du codex 339 de Saint-Gall, la semi-vocalisation se produit environ 50 fois sur l'*s* final.

Les grammairiens font remarquer que la dentale sifflante *s* à la fin des mots avait un son très faible : souvent même elle tombait. On voit qu'au moyen âge les chantres liturgistes la maintenaient avec soin.

Dans le corps d'un mot l'*s* semi-vocalisée ne se trouve que dans *Is*rahel, & seulement 6 fois.

4ᵉ **Classe.** *Rencontre des deux consonnes* **gn** *dans le corps d'un mot.*

Le groupe des deux consonnes *gn*, comme dans ma*gn*us, re*gn*a, co*gn*ovit, li*gn*um, impose 73 fois à la mélodie la semi-vocalisation des notes correspondantes.

Le *g* suivi d'*n* devient doux & *mouillé* (1).

5ᵉ **Classe.** *Rencontre de deux consonnes dont la première est une des lettres* **d, m, n, r, t, b, s, l** *suivies de* **j.**

(1) Cf. Diez, *Grammaire des langues romanes*, t. I, p. 251, 322, 344, 418.

Ex. : *dj.* a*dj*utorium, a*d J*esum	. . . .	13 fois
mj. ove*m J*oseph, qua*m j*ocundum, terra*m J*uda	. . . .	5 »
nj. i*n j*ejunio, i*n j*ubilatione, i*nj*uste.	. . . .	3 »
rj. senio*r j*uste, lætabitu*r j*ustus	. . . .	3 »
tj. e*t j*am, e*t J*esum, e*t j*ustitiam, pluan*t j*ustum	. . . .	6 »
bj. su*bj*ecit	. . . .	1 »
sj. esse*s j*unior	. . . .	1 »
(*lj.* Sans exemple, pourrait se trouver dans seme*l j*uravi.)		Total 32 fois

Enfin pour terminer ce qui concerne le premier cas phonétique liquescent, il faut encore citer les combinaisons de deux consonnes dont la première est une des lettres *c*, *f*, *p* ; mais les cas de liquescence sur ces combinaisons sont trop rares pour former une classe à part ; il suffit de les signaler brièvement.

La semi-vocalisation du *c* est extrêmement rare.

En voici deux exemples tirés du codex 339 de Saint-Gall :

A la fin d'un mot, dans addu*c m*e ;

Dans le corps d'un mot : a*c-c*rescunt (assimilation pour a*d-c*rescunt). La dureté de cette consonne ne permet pas de lui accorder le son doux & fondant de la note liquescente.

L'*f* & le *p* s'adaptent aussi très rarement à une note semi-vocale, & c'est toujours par suite d'une assimilation régressive de consonnes. Ex. :

Saint-Gall. 339	A*ff*lictio A*pp*ropinquaret	Einsiedeln. 121	a*d-f*lictio a*d-p*ropinquaret.

Ces deux cas reviennent donc en réalité à celui qui est exposé dans la deuxième classe.

Il est facile de comprendre, après ces explications, pourquoi les combinaisons suivantes de consonnes ne peuvent imposer à la mélodie des notes liquescentes : elles appartiennent presque toujours à la même syllabe, & la rapidité de leur prononciation ne permet pas d'insérer entre elles un arrière-son sur lequel reposerait la note liquescente :

bl. *bl*andiri ; *br.* *br*evis ; — *cl.* *cl*emens ; *cr.* *cr*edo ; — *dr.* ce*dr*us ; — *fl.* *fl*agitare ; *fr.* *fr*agor ; — *gl.* *gl*oria ; *gr.* *gr*atia ; — *pl.* *pl*acide ; *pr.* *pr*eces ; *ps.* *ps*allere ; — *sc.* erube*sc*o ; — *sp.* *sp*erare ; a*sp*ero ; *st.* *st*are ; — *tr.* *tr*ans, *tr*ibus.

D'autres associations semblent aussi trop rudes pour agir dans le sens de la semi-vocalisation ; ex. : *ct.* benedi*ct*us ; *x.* e*x* hoc ; *ss.* diebu*s s*uis.

Certaines écoles cependant admettent la semi-vocalisation, même au contact de ces dernières combinaisons de consonnes *ct*, *x* ; ainsi, dans les manuscrits lombards, ceux surtout qui proviennent du Mont-Cassin, on en trouve des exemples (pl. 22, ligne 1, fru*ct*ificavi ; ligne 2, e*x*pe*ct*abo, &c.) ; mais ces exceptions particulières n'infirment en rien les règles que nous avons posées & qui s'appliquent à l'immense majorité des livres de chants liturgiques écrits dans tous les pays.

Les calligraphes lombards font un usage exubérant des signes semi-vocaux ; on peut s'en

faire une idée en examinant les planches 19, 20, 21, 22 du présent volume. Dans ces fac-similés de notation lombarde, des signes neumatiques particuliers signalent presque toutes les rencontres de consonnes sans distinction ; ils appartiennent également au genre des notes semi-vocales, mais à proprement parler ils n'indiquent pas un effet mélodique spécial & voulu : leur but est seulement d'avertir le chantre de ne laisser tomber aucune des syllabes du texte, & de donner à la note qui correspond au groupe de deux ou trois consonnes toute la valeur temporelle qu'exige une parfaite articulation. Cette interprétation n'est pas douteuse quand on remarque qu'un grand nombre de ces notes semi-vocales sont à l'unisson de la note précédente, ou plutôt ne forment avec celle-ci qu'une seule & même note. La semi-vocalisation unisonnante est habituelle dans les écritures lombardes. Ce fait est facile à constater, puisque cette notation relève en général de la diastématie sans lignes ou sur lignes.

Voici quelques exemples de semi-vocalisation unisonnante empruntés à la planche 22 déjà citée :

ligne 1. fru*ct*ificavi.
» 2. i*n* *m*isericordia... expe*ct*abo.
» 4. pa*lm*a.
» 5. mu*lt*iplicabitur.
» 6. i*n* *d*omo.

Signalons pour finir, ligne 6, le mot *ad* a*n*nu*n*tia*n*dum, qui sur toutes les syllabes, *ti* excepté, porte un signe de semi-vocalisation.

Nous sommes portés à croire que la liquescence unisonnante se rencontre également dans les manuscrits sangalliens, mais ici la constatation est plus difficile à cause de la notation chironomique employée dans les monuments de cette école. Nous soulevons en passant ces questions intéressantes. Elles seront étudiées plus tard avec un soin particulier.

DEUXIÈME CAS

Consonnes M et G seules entre deux voyelles.

La liquescence d'un son musical est déterminée par les consonnes **m** *et* **g** *seules entre deux voyelles.*

1re Classe. — m. Dans le codex *339* de Saint-Gall, nous avons relevé 46 cas de liquescence sur la lettre *m* dans les mots suivants & autres semblables :

Se*m*itas, eteni*m* universi, altissi*m*i, ani*m*a *m*ea, libera *m*e, de *m*anu, &c.

Dans ces exemples, la semi-vocalisation est le résultat d'une cause analogue à celle qui occasionne la liquescence dans toutes les classes du premier cas phonétique.

L'*m* après une voyelle produit également un arrière-son, une note sourde, une sorte de bourdonnement, de mugissement indiqué par les grammairiens ainsi qu'il suit :

« *At tertia* (littera *m*) *mugit intus abditum et cæcum sonum.* » (TERENTIANUS, ap. Putsch, p. 230.)

« *Quia secunda* (littera *m*) *mugit intus abditum et cæcum sonum.* » (*Ibid.*, Putsch, p. 2401.)

« *At* m *impressis invicem labiis, mugitum quemdam intra oris specum... dabit.* » (M. VICTORINUS, Putsch, p. 2455.)

Diomède & plusieurs autres grammairiens appellent l'*m* : *consonans semivocalis liquida.* (Putsch, p. 419.)

Ce bourdonnement de l'*m*, prolongé quelque peu dans le chant, amène tout naturellement une note semi-vocale.

Il est à remarquer, dans l'exemple : anima *m*ea, que la note liquescente est marquée sur la syllabe qui précède l'*m* : les deux mots sont liés ensemble & n'en forment qu'un seul. C'est par une sorte d'anticipation attractive & toute naturelle que se produit ici le phénomène de la liquescence (1).

2e Classe. — g. La lettre *g* seule entre deux voyelles ne rend liquescentes les notes correspondantes que devant les voyelles *e* & *i*.

Nous avons relevé *33* cas dans le manuscrit *339* de Saint-Gall : re*gi*, confu*gi*ent, le*ge*m, eu*ge*, co*gi*tatione, a*ge*, tota *ge*ns, &c.

(1) La liquescence exceptionnelle relevée dans les mots libera *me*, anima *m*ea & autres semblables, ne peut s'expliquer que par une anticipation spontanée de la consonne initiale du second mot, ce qui fait subir à cette consonne une sorte de redoublement : libera *m-m*e, anima *m-m*ea.

Une anticipation analogue a été constatée par les métriciens dans la poésie grecque & latine. Ainsi dans les vers suivants tirés de l'Iliade d'Homère :

τό οἱ ὑπὸ λαπάρην τέτατο μέγα τε στιβαρόν τε (X. 307)
τὼ δε κορυσσέσθην, ἅμα δέ νέφος εἵπετο πεζῶν (E. 274)

Nous voyons : 1° que la finale brève de ὑπό s'allonge devant λαπάρην ;
2° que la finale brève de τέτατο s'allonge devant μέγα ;
3e que la syllabe brève δέ s'allonge devant νέφος.

« C'est que, à l'époque homérique, dit M. Havet, ces consonnes (λ, μ, ν) se doublaient spontanément dans la prononciation. Le premier vers pris comme exemple était donc prononcé ainsi :

τόδ ϝοι ὑπὸ λ-λαπάρην τέτατο μ-μέγα τε σ-τιβαρόν τε. »

Chez les latins, Virgile & Ovide ont imité ce procédé. Ainsi dans le premier nous lisons des vers comme celui-ci :

Liminaque *l*aurusque dei, totusque moveri.

Et dans le second :

Sideraque *v*entique nocent avidæque volucres.

Impossible de scander ces deux vers si l'on ne redouble *l* de *laurus* & *v* de *venti* afin de procurer à la brève *que* le bénéfice de l'allongement par position.

Nous ferons cependant observer que nous proposons cette explication en raison seulement de l'analogie, en constatant du reste que le cas est aussi rare pour les liquescentes grégoriennes qu'il l'est pour les allongements des voyelles brèves chez les poètes latins.

Cf. sur ce détail prosodique : L. HAVET, *Métrique grecque et latine*, p. 51, 52 ; L. MULLER, *Métrique grecque et latine*, p. 110 ; P. VIRGILII MARONIS Opera, édition E. BENOIST, Paris, Hachette, 1876, t. I, p. 44, note 1.

La lettre *g* avait primitivement le son dur devant toutes les voyelles sans exception, mais dans le cours des âges cette prononciation s'adoucit devant *e* & *i*, au point que, nous dit M. Diez, (*Grammaire des langues romanes*, p. 247) on trouve des inscriptions où cette lettre cède sa place à *j* consonne & permute avec elle. Ainsi on a : ma*g*estas, ma*j*estas & ma*ii*estas. Le son chuintant de cette lettre, ajoute-t-il, se faisait aussi précéder d'un léger *d*, comme on l'entend encore de nos jours en Italie, où re*g*it sonne comme re*dg*it. (Cf. Diez, *op. cit.*, p. 327.)

Ces diverses phases de prononciation expliquent la note semi-vocale qui accompagne cette lettre. Dans la première hypothèse on peut l'assimiler à *i* consonne (voir ci-dessous 4e cas, ma*ii*estas), dans la seconde, au groupe de deux consonnes susceptibles de semi-vocalisation. (Voir ci-dessus, 1er cas, 2e classe.)

Il y a bien encore trois consonnes qui, seules entre deux voyelles, donnent lieu à la liquescence ; ce sont les lettres *t, n, r* finales dans les exemples suivants :

t. custodie*t* eas, e*t* es*t*.

n. i*n* æternum.

r. pate*r* in me.

Mais ces quatre cas sont les seuls que nous connaissions dans le codex 339 de Saint-Gall. Ce sont donc des exceptions trop rares pour qu'on en tienne compte dans la théorie générale de la liquescence. Il suffit de les relever au passage.

On peut cependant les expliquer. La résonnance tant soit peu prolongée de ces lettres à la fin des mots amène naturellement l'arrière-son semi-vocal, qui se traduit aussitôt dans la mélodie par une note de même nature. Les autres consonnes qui terminent les mots latins (*b, c, l*) pourraient, elles aussi, être affectées, quoique rarement, de notes liquescentes (1).

TROISIÈME CAS

Diphtongue AU.

La diphtongue **au** *donne lieu aux notes semi-vocales.*

On comptait autrefois en latin huit diphtongues : *ai, ei, oi, ae, oe, au, eu, ou.*

Sur ce nombre, quatre ont disparu dès avant l'ère chrétienne. Ce sont *ai, ei, oi, ou.*

Deux autres *ae, oe,* formes altérées de *ai* & de *oi,* se prononcent à peu près comme *e* simple.

EU s'assourdit de bonne heure en *u,* en sorte que la note liquescente qu'on rencontre sur cette diphtongue est plus probablement le fait du *g* suivant : eu*g*e, eu*dg*e. (Voir 2e cas, *g* seul entre deux voyelles.)

En outre, cette diphtongue, d'origine grecque, est très rare en latin.

Reste donc la diphtongue *au,* dont le contact immédiat avec la mélodie produit environ 160 notes liquescentes dans le cours du manuscrit 339 de Saint-Gall.

(1) « Omnes mutæ (consonantes) terminantur in *e* », dit un grammairien du XIIe siècle, cité par M. Thurot. « Sonus mutarum est sonus incompletus & parvus. » (*Notice et extraits de divers manuscrits*, t. XXII, p. 137.)

Cette diphtongue se prononçait & se prononce encore en Italie avec le double son représenté en français par *a-ou :* ce double son donne lieu à la note semi-vocale. Le premier *a* est le plus fort, le second *ou* est plus obscur ; grâce à sa faiblesse & à sa douceur, il peut être assimilé à l'arrière-son qui se produit entre deux consonnes & supporter ainsi la note liquescente.

Après le cas des quatre liquides, c'est la diphtongue *au* qui a le plus d'efficacité pour déterminer la semi-vocalisation des notes.

Faut-il considérer comme diphtongue le groupe *ui* dans le mot allel*ui*a ?

Les grammairiens anciens sont unanimes à exclure ce groupe de voyelles du nombre des diphtongues ; il vaut donc mieux ici regarder l'*i* comme *i* consonne entre deux voyelles ; alors l'emploi de la note liquescente sur cette syllabe de allel*ui*a revient au cas suivant.

QUATRIÈME CAS

J entre deux voyelles.

Ce cas doit être assimilé à celui des diphtongues : **j** *ou* **i** *consonne est une lettre double mise pour* **ii**.

Les grammairiens sont explicites sur ce point ; ainsi Priscien, parlant de l'*i* redoublé, pour représenter l'*i* consonne dans pe*i*-*i*us, e*i*-*i*us, ma*i*-*i*us, nous dit expressément que ces deux *i* considérés comme consonnes ne pouvaient pas être attribués tous les deux à la même syllabe ; & il ajoute qu'il en est de même pour toutes les consonnes redoublées. (Putsch, p. 545 ; Keil, t. I, p. 14.)

Pro duplici, quando in medio dictionis ab eo (ab i = *ab* j*) incipit syllaba post vocalem ante se positam, subsequenteque quoque vocali in eadem syllaba, ut* maius, peius, eius *in quo loco antiqui solebant geminare eamdem* i *litteram, et* maiius, peiius, eiius, *scribere, quod non aliter pronuntiari posset, quam si cum superiore syllaba prior* i, *cum sequente altera proferretur, ut* pei-ius, ei-ius, mai-ius *(et duo* ii *pro duabus consonantibus accipiebant). Nam quamvis* j *sit consonans, in eadem syllaba geminata jungi non posset : ergo non aliter quam* tel-l*us, man*n*us proferri debuit.* (Édon, *op. cit.*, p. 207.)

Les mots dans lesquels se rencontre la liquescence du *j* sont e*j*us, hu*j*us & ma*j*estas. On en compte environ 100 cas dans le codex 339 de Saint-Gall. Il faut ajouter le mot *alleluia* qui se trouve 156 fois avec la semi-vocalisation sur *ui*a.

Le tableau suivant présente sous un seul coup d'œil les cas phonétiques déterminant la liquescence. Il contient le résultat du dépouillement de toutes les notes semi-vocales du manuscrit 339 de Saint-Gall. Les chiffres donnés comme total dans chacun des cas sont seulement approximatifs : dans un travail aussi minutieux il est impossible que quelques notes liquescentes n'aient pas échappé à notre vigilance. Nous pouvons cependant affirmer que les notes oubliées sont peu nombreuses & ne sauraient modifier en rien les conclusions générales de la présente étude.

TABLEAU DES CAS PHONÉTIQUES

PREMIER CAS

Rencontre de deux consonnes.

1re Classe

N

Total des cas : 980

Page	Ligne	
2	16	sanctos
2	3	confido
13	10	angeli
4	8	ostende
3	5	consortibus
2	17	testamentum
2	3	in te
		&c.

M

Total des cas : 564

P.	L.	
37	3	ambulabis
3	18	omnibus
3	17	semper
13	9	tamquam
2	10	fructum suum
5	15	terram tuam
		&c.

R

Total des cas : 518

P.	L.	
33	11	verbum
2	14	cordis
3	10	virgines
44	12	germinet
2	10	terra
44	12	aperiatur terra
		&c.

L

Total des cas : 390

P.	L.	
139	2	dealbabor
59	7	conculcavit
15	1	palma
89	20	pulsanti
91	1	vultum
5	20	salvi
3	19	nichil solliciti
		&c.

Total général : 2452

2e Classe

T

Total des cas : 317

P.	L.	
16	15	et brachium
16	7	noluit consolari
85	4	liberabit Dñs.
97	20	ut gladium
116	16	et liberator
108	15	et magnum
52	9	fiat pax
99	11	ducet quo
50	19	et refloruit
30	20	sicut stipulam
8	3	venit tibi
4	10	salvabit vos
12	12	sicut vulneratum
72	11	est mundi
10	18	est nobis
18	16	servient ei
11	19	viderunt omnes
		&c.

D

Total des cas : 48

P.	L.	
135	4	ad cælos
29		ad-ducentur
13	16	quid faciunt
90	5	quemad-modum
85	2	ad-nuntiate
42	7	ad precem
114	9	sed signifer
1	1	ad te
18	7	ad-venit
36	10	ad lapidem
118	8	ad-mirabile
		&c.

Total général : 365

3e Classe

S

Total des cas : 55

P.	L.	
5	13	nobis Domine
10	8	dextris meis
137	8	patribus nostris
97	6	vobis regnum
117	1	diebus vitæ
24	2	sponsus venit
31	5	gressus meos
85	11	rectos decet
87	8	vitis vera
96	5	fructus vester
113	9	secus mare
»	13	relictis retibus
79	8	exaltabis me
»	13	patris mei
84	20	spiritus veritatis
124	16	finis meus [me
126	20	persequentibus
127	5	virtus mea
»	13	inimicis meis
139	1	asperges me
		&c.

4^e^ Classe

GN

Total des cas : 73

P.	L.	
5	7	signum
9	2	cognosco
11	8	regnavit
16	11	magnus
17	15	regnum
21	11	signum
14	8	magnificentia
30	9	malignantes
58	7	expugnaverunt
67	5	impugnantes
72	15	lignum
73	16	agni
81	18	pugnabit
109	12	signaculo
114	9	signifer
125	13	repugnantum
		&c.

5^e^ Classe

DJ

Total des cas : 13

P.	L.	
16	17	adjutorium
24	14	adjutor
29	11	» »
34	20	» »
56	11	» »
61	6	» »
83	16	» »
116	16	» »
86	13	adjuva
139	4	» »
118	5	adjuvat
50	18	adjutus
63	20	ad Jesum

M. J.

Total des cas : 5

6	11	ovem Joseph
9	10	» »
18	5	terram Juda
98	15	quam jucundum
60	9	cum justitia

T. J.

Total des cas : 6

5	1	et jam
13	14	et Jesum
4	12	pluant justum
13	7	lapidaverunt Judæi
16	8	induant justitiam et justitiam

N. J.

Total des cas : 3

68	3	in jejunio
90	7	in jubilatione
112	16	injuste

R. J.

Total des cas : 3

25	15	senior juste
28	3	lætabitur justus
86	3	» »

B. J.

91	13	subjecit	1

S. J.

99	9	esses junior	1

Total : 32

DÉTERMINANT LA LIQUESCENCE

DEUXIÈME CAS

Consonnes seules.

1re Classe

M

Total des cas : 46

P.	L.	
1	6	se*m*itas
9	3	altissi*m*i
34	2	cla*m*avi
13	19	bonu*m* est
14	19	veru*m* est
66	8	libera *me*
114	7	de *m*anu
2	4	eteni*m* universi
8	10	summu*m* ejus
21	5	locutu*m* est
37	1	quonia*m* angelis
39	2	hu*m*ilitatem
46	14	anima *m*ea
47	1	su*m* ego
50	5	ira*m* inimicorum
65	4	do*m*ine
72	5	cla*m*ans
76	15	confite*m*ini
90	5	que*m*admodum
		&c.

2e Classe

G

Total des cas : 34

P.	L.	
3	10	re*g*i
16	13	le*g*em
59	20	a*g*e
22	5	eu*g*e
64	11	tota *g*ens.
8	7	confu*g*ient
13	6	ele*g*erunt
22	12	re*g*ina
23	7	confre*g*it
25	5	abne*g*et
30	4	co*g*itationes
39	19	intelle*g*e
96	4	ele*g*i
109	8	prote*g*e
116	16	refu*g*ium
125	17	a*g*ente
		&c.

TROISIÈME CAS

Diphtongues.

AU

Total des cas : 159

P.	L.	
3	18	g*au*dete
5	4	cl*au*dus
11	14	l*au*da
18	9	*au*rum
22	6	g*au*dium
29	14	p*au*peris
64	14	l*au*s
109	14	*au*tem
21	16	*au*xiliabitur
24	13	ex*au*divit
27	1	coll*au*dant
32	14	*au*fer
34	18	holoc*au*sta
89	3	*au*la
62	6	f*au*cibus
		&c.

QUATRIÈME CAS

J seul.

J

Total des cas : 135

P.	L.	
2		e*j*us
10	20	cu*j*us
45	9	ma*j*estas
132	14	hu*j*us
		&c.

UIA

allel*ui*a **153**

&c.

Total général : 288

RÉSUMÉ.

1er cas	1re	classe	2452
»	2e	»	365
»	3e	»	55
»	4e	»	73
»	5e	»	32
2e cas	1re	classe	46
»	2e	»	34
3e cas			159
4e cas			288
			3504

QUATRIÈME FAIT

L'emploi des sons semi-vocaux n'a pas lieu toutes les fois que se présentent les rencontres phonétiques énoncées ci-dessus.

En effet, s'il est exact de dire que toutes les notes liquescentes ont pour cause l'une des quatre circonstances phonétiques précédentes, on ne peut pas conclure à une réciprocité rigoureuse.

Ce quatrième fait, qui paraît au premier abord contradictoire avec le troisième, s'explique par la remarque suivante.

Deux causes doivent concourir simultanément à la formation d'une note liquescente : le texte & la cantilène ; le texte, qui doit contenir les lettres susceptibles de liquescence ; & la cantilène, qui doit se trouver dans des conditions rythmiques & mélodiques aptes à cette modification. Si l'une de ces deux causes vient à manquer, la mélodie n'éprouve aucun changement.

En effet, de même que, dans certains passages mélodiques susceptibles de semi-vocalisation, il n'y a pas cependant de sons semi-vocaux, parce que l'ordonnance des syllabes du texte ne les demande pas, ainsi peut-il inversement arriver que, en présence de circonstances phonétiques appelant la liquescence des notes, cette liquescence n'ait pas lieu parce que, à son tour, la mélodie n'est pas dans les dispositions passives nécessaires pour recevoir cette modification.

Sans doute la mélopée grégorienne (1), & c'est là son rôle le plus ordinaire, se prête avec

(1) Nous continuons de faire honneur du chant grégorien au pape saint Grégoire le Grand. Entre autres témoignages en faveur de ce pontife, nous avons apporté plus haut (page 20-22) une petite pièce de poésie, qui ne peut être postérieure au VIIIe siècle, puisque nous la trouvons dans un manuscrit de cette époque (voir le fac-similé planche 3) ; mais elle pourrait être plus ancienne que ce document ; car, ainsi que nous l'avons remarqué, elle n'est là qu'à l'état de copie, & de copie assez informe. Ajoutons, pour compléter ce que nous avons dit, que la pièce elle-même se présente comme une compilation ; preuve nouvelle que ce qu'elle contient remonte à une date antérieure. Ceci est certain du moins pour la partie qui va du vers 6e, *Qui reciproca Deo*, au vers 18e, *Ut psalmista monet*. Ces treize vers en effet sont empruntés mot à mot à une poésie de saint Aldhelme, qui, d'abord abbé de Malmesbury, puis évêque de Schireburn, vécut de 639 à 709. Cette poésie *de Basilica ædificata a Bugge filia regis Angliæ*, a été publiée d'abord parmi les œuvres d'Alcuin (éd. Froben, t. II. p. 549 ; éd. Migne, t. II, p. 1310), puis restituée à saint Aldhelme d'après un manuscrit du Vatican par le cardinal Maï (*Classici Auctores*, t. V, p. 387), & enfin reproduite & confrontée sur un manuscrit de la Bibliothèque Nationale de Paris, n° 8318, par J. A. Gilles (*S. Aldhelmi... opera quæ exstant*, p. 116 ; Migne, *Patr. lat.*, t. 89, p. 290). Le passage emprunté par le compilateur du *Gregorius præsul* comprend le vers 43e & les vers 46e-56e. Déjà d'autres extraits du poète anglais avaient été donnés sous le nom de Valafrid Strabon par Baluze dans ses *Miscellanea* (lib. IV, p. 551 ; éd. Mansi, t. IV, p. 14), & par Basnage, d'après Baluze, dans son édition de Canisius (t. II., part. 2, p. 181).

Nous n'avons à relever dans ces diverses reproductions que deux variantes : vers 10, *Hymnistæ*, au lieu de *Hymnis te* (Levis), ou de *Hymnis et* (Froben) ; vers 13, *sororum* au lieu de *suorum* (cod. Luced. & Levis). *Hymnistæ* est évidemment la vraie leçon, & c'est bien celle de notre fac-similé, car ici *e* simple est pour *æ*. *Sororum* correspond au mot *fratres* du vers précédent, & semble indiquer deux chœurs, l'un d'hommes, l'autre de femmes, s'unissant ou se répondant dans une même psalmodie.

une souplesse admirable aux exigences, nous dirions volontiers aux caprices des paroles liturgiques ; toutefois, comme mélodie, elle a ses droits qu'elle ne peut aliéner parce qu'ils reposent sur les lois générales de la musique ; elle a son rythme qu'elle ne pourrait sacrifier sans nuire à son intégrité, sans détruire l'harmonie de ses parties, sans perdre sa beauté.

En effet, la liquescence modifie profondément le son qu'elle affecte. Comme son nom l'indique, la nature de la note liquescente est d'être coulante, fondue, semi-vocale, presque insaisissable : or, dans bien des cas, un aussi grand affaiblissement de sonorité ne peut ni ne doit venir altérer des notes qui, bien que de passage, doivent cependant rester assez solides & pleines pour conserver à la phrase musicale toute son ampleur, toute sa pureté. C'est pour cela que dans certaines circonstances, en dépit des groupes de consonnes ou des diphtongues, la cantilène secoue pour un instant le joug immédiat du texte & maintient l'intégrité de ses sons.

En outre il arrive très souvent, nous l'avons vu, que les notes liquescentes sont aussi des notes survenantes, épenthétiques, une sorte d'accroissement & de dilatation de la mélodie. Or s'il est des cas où la largeur, la liberté de la cantilène & du rythme grégoriens admettent l'addition d'une, de deux ou même de plusieurs notes, il en est d'autres où cette addition détruirait à la fois le rythme & la mélodie. C'est alors que, malgré les sollicitations du texte, la phrase musicale refuse de se plier & rejette la liquescence.

La détermination précise des cas qui motivent cette résistance momentanée de la cantilène à l'influence des paroles appartient à l'étude de la phraséologie musicale & du rythme du chant liturgique.

Nous ne pouvons aborder encore un semblable travail, parce qu'il est long, minutieux, difficile, & que rien jusqu'à présent n'y a suffisamment préparé nos lecteurs.

Au surplus, comme nous étudions principalement à cette heure la graphique des manuscrits, nous ne saurions nous attarder sur ce point sans dévier du plan que nous nous sommes tracé.

Il suffira donc de dire pour le moment que, toutes les fois que les quatre circonstances phonétiques se présentent dans le texte sans amener la liquescence dans la mélodie, c'est que les propres lois de celle-ci ou celles du rythme interdisent cette modification.

Le but du présent travail est uniquement de bien faire connaître les trois premiers faits qui concernent les sons liquescents, & leurs formes graphiques. C'est le côté *positif* & *pratique* de la question. Le côté *négatif*, représenté par le quatrième fait, sera examiné plus tard.

Après cette étude des lois phonétiques qui déterminent la semi-vocalisation, passons sans plus tarder à celle des signes liquescents, & montrons comment ils dérivent immédiatement des neumes-accents ordinaires. Ainsi il sera facile de contrôler sur les manuscrits tout ce que nous venons d'exposer.

---

§ II

NOTATION
DES NEUMES LIQUESCENTS

et Vérification des théories précédentes.

La forme des neumes liquescents, comme celle des neumes ordinaires, varie selon les pays & les époques, mais partout les notes semi-vocales sont le résultat de l'un des cas phonétiques dont nous avons parlé.

Quels étaient dans les manuscrits les signes graphiques distinctifs de la liquescence? C'est ce qu'il est intéressant de rechercher. Mais, afin d'éviter la confusion, nous nous bornerons pour le moment à étudier la notation des sons semi-vocaux dans les monuments de l'école de Saint-Gall. Les manuscrits 359 & 339 de cette abbaye sont entre les mains des lecteurs, nous y puiserons le plus grand nombre de nos exemples, ne nous faisant pas faute d'en emprunter aussi ailleurs, principalement au codex 121 de l'abbaye d'Einsiedeln.

Les neumes liquescents dérivent tous sans exceptions des neumes-accents primitifs, mais par deux voies différentes :

1° par *modification simple* du dernier trait d'un groupe neumatique quelconque;

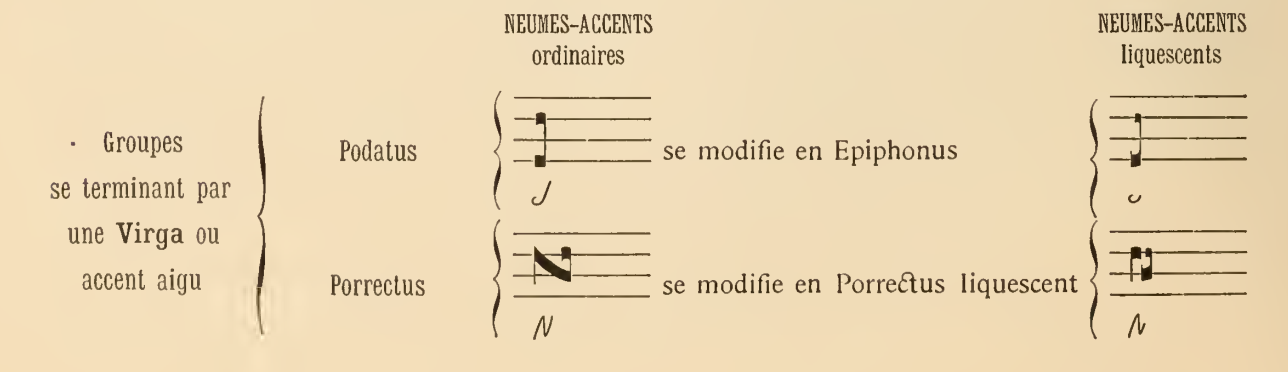
2° par *addition* ou *épenthèse* d'un nouveau trait ajouté aux lignes ordinaires des neumes.

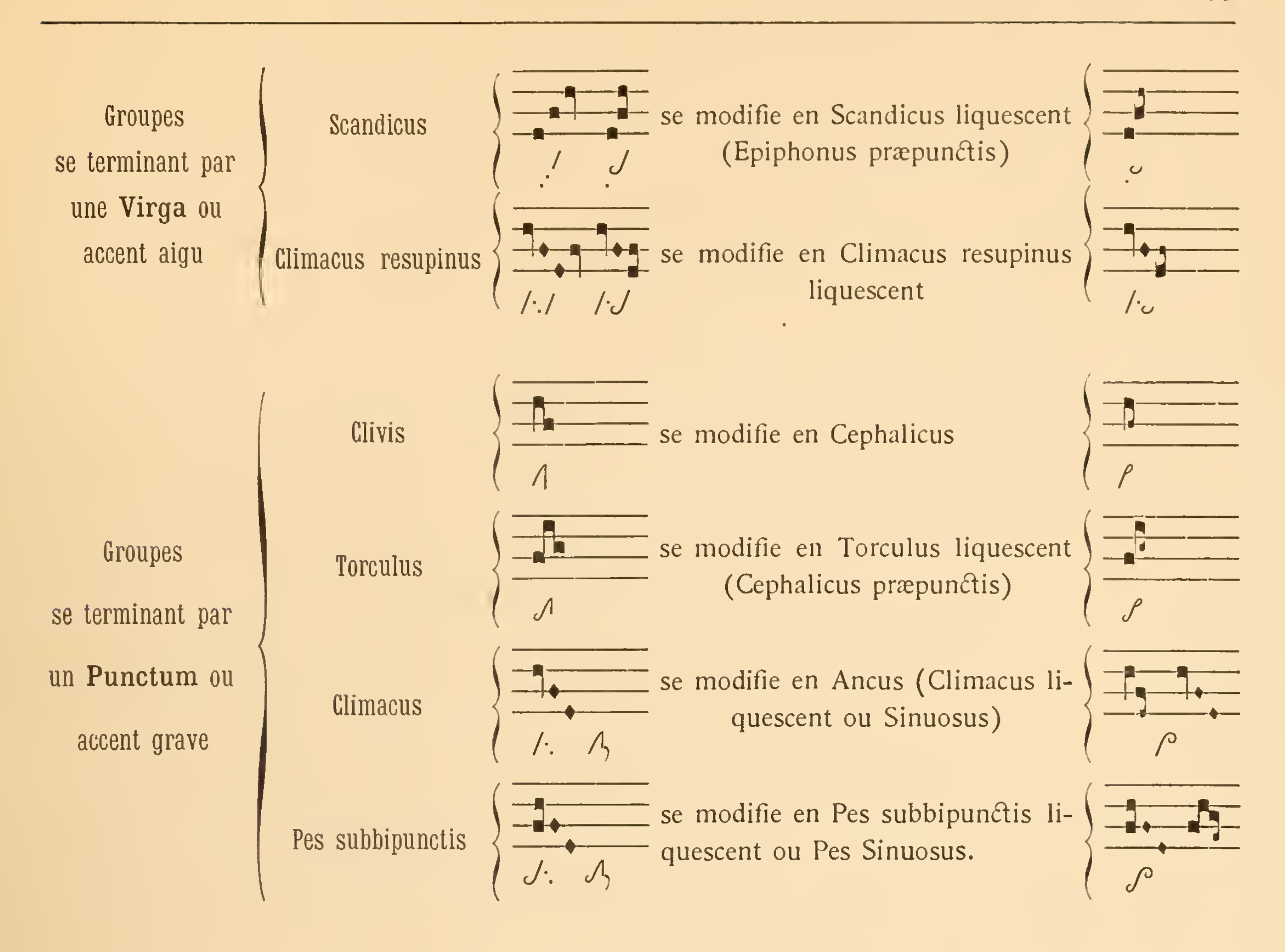
1. Groupes neumatiques liquescents
dérivant des neumes-accents par voie de *modification simple.*

Tous les neumes, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliqués, ceux qui se terminent en montant comme ceux qui finissent en descendant, peuvent recevoir la modification graphique significative du son liquescent.

TABLEAU I

NEUMES-ACCENTS LIQUESCENTS





On sait déjà que la note susceptible de recevoir la note liquescente est toujours la dernière des groupes neumatiques; le dernier trait des neumes doit donc attirer l'attention du lecteur.

1° Groupes terminés par une virga. Dans tous ces neumes (*podatus, porrectus, scandicus, climacus, resupinus,* &c.,) le signe de la liquescence, dans les manuscrits sangalliens & allemands, est le raccourcissement plus ou moins caractérisé de la virga finale. (◡ pour J).

Le podatus ainsi écourté perd son nom & prend celui d'*épiphonus,* lequel est probablement une altération pour *émiphonus,* en grec ἡμίφωνος, *semivocalis.* Les autres neumes gardent la même dénomination en y joignant le qualificatif de liquescent ou de semivocalis.

2° Groupes se terminant par un accent grave ou punctum. Pour la clivis & le torculus, la modification significative de la liquescence consiste également dans un raccourcissement de l'accent grave final de ces neumes ; mais de plus, le trait ainsi raccourci se recourbe, se *replie* (*pliqua, plique*) vers la virga précédente, pour former à son sommet une petite boucle ᑭ.

La clivis liquescente prend le nom de *cephalicus,* de κεφαλή, tête.

Pour bien comprendre la formation du climacus liquescent ou ancus ᑭ, (de ἀγκών, courbure) il faut se rappeler que le climacus se compose d'un accent *aigu* suivi de deux accents

TABLEAU II

PSALMODIE DES INTROITS DU PREMIER MODE. MANUSCRIT D'EINSIEDELN N° 121. (1)

1	2	3	4 5	6	7	8	9 10	11 12	13	14	15	16	17	18	19	20
	Pages.	Introïts.														
A	7	Gaudete.	Be-ne-	dixisti Domine	ter-	ram	tu- am	aver-	tisti capti-			vi-	ta-	tem	Ja-	cob
B	10	Rorate.	Cæ-li	enarrant	glo-	ri-am	De- i	& o-	pera manu-um	e-	jus annunti-	at	fir-	ma-	men-	tum
C	22	Memento.	Con-fi-	temini Domino	quo-	ni-am	bonus	quo-ni-	am in	se-	cl̃m miseri-	cor-	di-	a	e-	jus
D	33	Etenim sederunt.	Be- a-	ti immacu-	la-	ti in	vi- a	qui am-	bulant in			le-	ge	Do-	mi-	ni
E	59	Statuit.	Mi-se-	ri-	cor-	di-as Do-	mini		in æ-			ter-	num	can-	ta-	bo
F	73	Suscepimus.	Magnus	Dominus & lau-	da-	bilis	nimis	in ci-	vitate De-i	no-	stri in mon-	te	san-	ɛ̃to	e-	jus
G	75	Gaudeamus.	E- ru-	ɛ̃tavit cor me-um	ver-	bum	bonum	di-co	ego ope-			ra	me-	a	re-	gi
H	85	Exsurge.	De- us	auribus	no-	stris audi-	vimus	patris	nostri annunti-			a-	ve-	runt	no-	bis
I	93	Misereris.	Mi-se-	rere me-i, De-us, mise-	re-	re-	me- i	quoni-	am in te con-	fi-	dit	a-	ni-	ma	me-	a
J	128	Ego autem cum.	E- xau-	di Domine ju-	sti-	ti-am	me-am	inten-	de depreca-			ti-	o-	nem	me-	am

K	129 Lex Domini.	Ce- li	enarrant	glo-	ri-am	De- i	& o-	pera manu-um	e-	jus annunti-	at	fir-	ma-	men-	tum
L	138 Ego autem.	In te	Dñe speravi n. confñdar	in	æ-	ternum	in ju-	sti-ti-a tu-			a	li-	be-	ra	me
M	159 Meditatio.	Cæ- li	enarrant	glo-	ri-am	De- i	& o-	pera manu-um	e-	jus annunti-	at	fir-	ma-	men-	tum
N	242 Exclamaverunt.	E- xul-	tate	ju-	sti in Do-	mi-no	rectos	decet			col-	lau-	da-	ti-	o
O	252 Exaudi Dñe allel.	Domi-	nus illumi-	na-	ti-o	me- a	& sa-	lus me-			a	quem	ti-	me-	bo
P	262 Sapientiam.	E- xul-	tate	ju-	sti in Do-	mi-no	rectos	(sic) decet			col-	lau-	da-	ti-	o
Q	265 Salus autem.	No- li	emulari in	ma-	lignan-	tibus	neque	zelaveris			in-	i-	qui-	ta-	tem
R	268 De ventre.	Bo-num	est confi-	te-	ri Do-	mi-no	& psal-	lere nomini tu-			o	al-	tis-	si-	me
S	277 Scio cui.	Domi-	ne probasti me												
T	280 Laudate pueri.	Sit no-	men Domini	be-	ne-	dictum	ex hoc	nunc & us-			que	in	se-	cu-	lum
U	308 Dicit Dominus.	Mi-se-	ri- (sic) *Cf. ligne E.*	cor-	di-as Do-	mi-ni	in æ-				ter-	num	can-	ta-	bo
V	309 Dominus secus.	Cæ- li	enarrant	glo-	ri-am	De- i	& o-	pera manu-um	(sic) e-	jus annunti-	at	fir-	ma-	men-	tum
X	314 Factus est.	Di- li-	gam te Domine (sic)	vir-	tus	me- a	Domi-	nus firmamentum	me-	um & re-	fu-	gi-	um	me-	um
Y	325 Inclina.	Læ- ti-	fica animam	ser-	vi	tu- i	qui- a	ad te Dñe animam			me-	am	le-	va-	vi
Z	327 Justus ut.	Be- a-	ti immacu-	la-	ti										
AA	332 Da pacem.	Læ-ta-	tus sum in his quæ	di-	cta sunt	mi-hi	in do-	mum Do-			mi-	ni	i-	bi-	mus

(1) Cf. page 63.

graves & que la forme primitive est ⁀. La forme /· est déjà dérivée & altérée, (Cf. *Paléog. mus.*, t. I, p. 128 & 136) quoique très ancienne. L'ancus des manuscrits sangalliens descend de la forme primitive. Les deux accents se fondent en un long trait arqué qui comprend deux notes, toutes les deux liquescentes. Ce neume est appelé *sinuosus* dans certains tableaux de neumes; c'est la traduction latine du mot *ancus* (1).

Connaissant les neumes liquescents & leurs causes, nous sommes désormais en mesure de vérifier par les manuscrits la réalité des faits exposés dans le paragraphe précédent.

Pour cette vérification il suffirait à la rigueur de relever un à un, dans les manuscrits qui doivent fournir les exemples, les divers groupes liquescents, & de montrer que les signes semi-vocaux concordent invariablement avec l'un des cas phonétiques énumérés dans le troisième fait (Cf. ci-dessus, p. 41). Ce travail a été exécuté, & nous le tenons à la disposition des lecteurs, mais on n'en donnera ici que des extraits, car il est trop considérable pour entrer dans ces pages. Toutefois ce procédé n'est pas complètement satisfaisant; il suffit, à la vérité, pour établir que les notes liquescentes prises isolément sont des faits de prononciation plutôt que de mélodie ou de rythme, mais il ne fait pas saisir sur le vif les modifications opérées dans la cantilène & dans la notation par l'influence immédiate du texte & des syllabes propres à déterminer la liquescence. Il faut donc avoir recours à une autre méthode; or il n'y en a pas de plus sûre ni de plus fructueuse que la méthode comparative.

Voici comment, dans l'espèce, elle doit être appliquée.

Il faut choisir dans le répertoire grégorien une mélodie type à laquelle s'appliquent des paroles différentes, &, dans cette mélodie plusieurs fois reproduite, étudier *un neume* en particulier, mis en relation directe, par le changement des paroles, avec toutes sortes de syllabes. Si la forme graphique de ce neume reste *pleine*, normale dans les cas syllabiques ordinaires, & devient au contraire *semi-vocale* & liquescente au contact immédiat des doubles consonnes & des diphtongues; si cette expérience renouvelée sur un grand nombre de phrases & de neumes conduit invariablement au même résultat, il sera dès lors évident que la présence ou l'absence du signe liquescent dépend uniquement de la constitution différente des syllabes.

Essayons de cette méthode; il va sans dire qu'elle ne saurait être mise en œuvre que sur des manuscrits entiers.

(1) Ce serait le lieu d'examiner les différentes formes de neumes liquescents dans les manuscrits de provenance italienne, aquitaine, française, &c.; mais, faute d'espace, nous réservons pour plus tard ce travail. D'ailleurs les lecteurs peuvent par eux-mêmes se faire une idée de ces variétés en recourant aux fac-similés publiés dans ce recueil. Deux remarques seulement : — 1° La forme de l'épiphonus, du céphalicus & de l'ancus dans les manuscrits italiens des xe & xie siècles est à peu près identique à celle de ces mêmes neumes à Saint-Gall (Cf. *Paléog. mus.*, t. II, pl. 4 & 5). D'autres manuscrits, également d'origine italienne, délaissent ces formes pour en adopter d'autres qui se rapprochent davantage des figures neumatiques françaises. — 2° En France, en Belgique, en Angleterre, le système de représentation graphique des sons liquescents n'a plus pour signe caractéristique le raccourcissement du trait, comme dans l'épiphonus pour, ou le pli de la virga dans le céphalicus pour : c'est, au contraire, l'allongement du trait qui, sous diverses formes, signale ordinairement la présence de la note semi-vocale pour.

TABLEAU II

PSALMODIE DES INTROITS Ier MODE.

Voir ce tableau pages 60 & 61.

Nous donnerons d'abord un tableau qui contient la psalmodie des psaumes aux introïts d'après le manuscrit 121 d'Einsiedeln : il servira plusieurs fois dans le cours de notre travail, car les notes liquescentes y sont nombreuses.

Quelques mots pour expliquer l'organisation des tableaux suivants & indiquer la manière d'en faire usage.

Sur la portée de quatre lignes en haut se trouve, en notation carrée, la traduction de la mélodie type figurée par les neumes-accents des lignes inférieures.

En partant de la gauche, la colonne 1 contient des lettres destinées, dans le cours des explications, à numéroter & à désigner les lignes : ligne A, ligne B, &c. Les colonnes 2, 3 & 4 donnent l'indication des manuscrits, de la page, & même de la ligne où se trouvent le texte & les neumes sur lesquels nous attirons l'attention du lecteur.

Les autres colonnes sont numérotées pour faciliter les commentaires.

TABLEAU III

Exemples du **Podatus** ✓ changé en **Epiphonus** ᴗ ou **Pes Liquescent**

Nous trouvons un exemple de la substitution de l'épiphonus au podatus dans la phrase mélodique qui commence les versets des répons-graduels du deuxième mode. Cette mélodie est précisement celle du *Justus ut palma* que nous reproduisons en ce moment dans nos planches phototypiques, en attendant les études que nous devons en faire plus tard.

Que le lecteur veuille bien porter son attention sur la septième colonne, il verra que toutes les syllabes, depuis la ligne A jusqu'à la ligne J inclusivement, sont surmontées du podatus ✓ ordinaire ; aucune ne contient les combinaisons de lettres qui déterminent les conditions phonétiques requises pour la liquescence.

A la ligne E, on remarquera que la rencontre des deux consonnes *c* & *d* dans *fa*c *Deus* ne produit pas la semi-vocalisation : on l'a vu plus haut, la lettre *c* ne l'admet pas à cause de sa dureté & aussi à cause de la rapidité avec laquelle dans *ct* ou *cd* se succèdent les deux articulations, rapidité telle qu'elles se fondent presque en une seule, à l'instar de la consonne suivie d'une liquide, *pl, tr,* &c.

A partir de la ligne K jusqu'à la fin, dans la même colonne, l'épiphonus ou podatus

liquescent se substitue au podatus ordinaire. Cette substitution n'a pas d'autres causes que la nature même des syllabes : partout ici la voyelle est suivie de deux consonnes, dont la première est une des liquides *m, n, r,* du*m* *m*ane, i*nt*ende, po*rt*abunt te, qua*m* *m*ontes, i*n* *t*erra.

1	2		3		4		5	6	7	8	9
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121						
	Page.	Ligne.	Page.	Ligne.	Page.	Ligne.					
A	77	11	49	2	137	11	Si mei	non fuerint do-	mi-	na-	ti
B	38	5	10	8	25	6	Dixit	Dñs Domi-	no	me-	o
C	30	3	5	15	14	1	Benedi-	xi-	sti	Do-	mine
D	136	4	111	17	305	2	Dinu-	mera-	bo	e-	os
E	94	16	68	20	191	12	Salvum	me	fac	De-	us
F	30	12	6	2	15	3	Cæli		e-	nar-	rant
G	123	3			272	10	Cæli		e-	nar-	rant
H	31	2	6	5	15	9	A sum-		mo	cæ-	lo
I	31	8	6	8	16	1	Exci-		ta	Do-	mine
J	125	5	102	8	279	11	Canta-		te	Do-	mino
K	42	1	14	2	37	13	Ad annun-	tian-	dum	ma-	ne
L	31	14	6	10	16	5	Qui	regis Israel	in-	ten-	de
M	37	1	9	10	23	6	Qui	regis Israel	in-	ten-	de
N	64	11	35	17	99	13	In mani-	bus	por-	ta-	bunt
O	144	11	124	4	331	4	Prius-		quam	mon-	tes
P	128	16	104	18	287	8	Potens		in	ter-	ra

Les manuscrits 339 & 359 de St-Gall & 121 d'Einsiedeln reproduisent les mêmes modifications avec la similitude la plus parfaite, aux pages & aux lignes indiquées dans le tableau.

Il faut bien se garder ici de prendre le signe de l'épiphonus ᴗ pour la lettre c de la notation romanienne dont nous parlerons plus loin. L'erreur est facile, & plusieurs célèbres archéologues de notre époque n'ont pas su l'éviter. Nos tableaux rendent ces sortes de confusions presque impossibles.

Autre exemple de la substitution de l'épiphonus au podatus : tableau II (pages 60, 61), colonne 14, sur le mot *ejus* des lignes B, K & M. C'est l'application du quatrième cas phonétique : *j* entre deux voyelles.

TABLEAU IV

Exemples de **Porrectus liquescents**

1	2 S. G. 339 Page	Ligne	3 Ein. 121 Page	Ligne	4	5	6
A	8	10			ad sum̃um	e-	jus
B	65	10	181	3	mei	au-	tem
C	90	18	251	10	qui a-	scen-	dit
D	90	11	250	1	aspici-	en-	tes
E	115	20	314	9	prote-	ctor	meus
F	19	11	54	2	Deo	om-	nis
G	22	18			judicium	et	justitiam
H	77	17	209	9	sem-	per	sit
I	79	6	214	5	libera-	tor	meus
J	90	14	250	5	ascen-	den-	tem
K	91	5			relinquam	or-	phanos
L	93	2	256	2	sci-	en-	tiam
M	99	17	272	12		con-	fortatus
N	99	17	272	13		prin-	cipatus
O	88	18	245	10	a	mor-	te
P	25	15	72	7		ul-	nas
Q	26	14			a Spiritu	San-	cto
R	30	14	84	13	ex-	sur-	ge
S	45	19			e-	am	Domine
T	47	14	133	7	custodi-	et	eas
U	50	4	141	7		et	super
V	69	3	192	5	cla-	mor	meus

1	2 S. G. 339 Page	Ligne	3 Ein. 121 Page	Ligne	4	5	6
X	106	4	290	12	se-	quun-	tur
Y	113	13	310	4	at	il-	li
Z	117	20	320	3	miseri-	cor-	diæ
a	119	19	325	13	ser-	vum	tuum
b	120	5	326	12	miseri-	cor-	dia
c	120	20	329	2		prin-	cipium
d	8	12	21	11	me-	men-	to
e	127	20	346	2		tem-	plum
f	133	14	359	1		re-	gnavit
g	104	12	286	9	imponent	et	bene
h	77	16	209	7		ter-	ram
i	79	10	214	11		sur-	sum
j	30	19	85	7		al-	tissimus
k	32	2	88	11		vir-	tutem
l	41	17	115	5	re-	tror-	sum
m	45	18			revere-	an-	tur
n	44	10	124	12	revere-	an-	tur
o	46	13	130	7		ad-	versus
p	50	10	142	3		et	confitebor
q	57	14	163	3		ad	bellum
r	67	13	187	10	De-	us	meus
s	109	2				in-	sidiis
t	110	19	303	2	a-	ram	templi
u	122	15	333	10		sur-	gens
v	124	9	337	12		et	filios

Le changement du porrectus ordinaire en porrectus liquescent est plus rare. On se contente pour ce neume de présenter ici une liste de porrectus liquescents glanés çà & là dans les manuscrits *339* de Saint-Gall & 121 d'Einsiedeln. Quant au n° 359 de Saint-Gall (Lambillotte), il a été transcrit & reproduit avec trop de négligence pour qu'on puisse saisir avec sûreté cette nuance de la notation neumatique. Le copiste moderne bien certainement ne distinguait pas la forme ordinaire de ce neume de sa figure liquescente & n'y attachait pas d'importance. Dans l'original, ces deux formes sont cependant très distinctes, &, pour qui sait lire, la confusion n'est pas possible.

Toutes les syllabes de la colonne 5 sont, dans les deux manuscrits, surmontées du porrectus liquescent. Nous laissons au lecteur le soin de remarquer que toutes appartiennent à l'une des circonstances phonétiques indiquées.

Relevons seulement les cas les plus rares :

Ligne G, e*t j*ustitiam ; 1er cas, 5e classe.

« T, custodie*t e*os ; 2e cas (très rare).

« f, re*gn*avit ; 1er cas, 4e classe.

TABLEAU V

Exemples de **Scandicus liquescents**

1	2		3		4		5	6	7
	St-G. 339		St-G. 359		Eins. 121				
	Pag.	Lig.	Pag.	Lig.	Pag.	Lig.			
A	27	6	55	12	76	2		al-	tissimus
B	27	6	55	13	76	3		in	lacrimis
C	29	14	58	15	82	4		pau-	peris
D	30	2			83	6		al-	tissime
E	31	4	60	16	86	4		ut	liberentur
F	31	5			86	6	gres-	sus	meos
G	20	4			56	2		e-	jus
H	20	4			57	1		ter-	ra
I	41	17			115	6		val-	de
J	42	4	72	1	116	5	miseri-	cor-	dia
K	51	20			146	7		ut	non
L	64	8			378	13		et	gentem
M	66	14			184	13		et	non
N	61	7			174	1		et	refugium
O	65	4			180	1		Do-	mine
P	65	19	91	5	182	7		in	te
Q	69	3	95	6	192	5		et	clamor
R	83	10			210	5		an-	gelus
S	87	11			242	2		al-	leluia
T	90	12			250	3		in	cælum
U	90	14			250	6		in	cælum
V	92	13			254	11	cre-	den-	tes
X	92	17			255	6		om-	nia
Y	95	6			260	13		e-	jus
Z	96	13			264	1		in	faucibus
a	98	4	121	9	268	8	de	ven-	tre
b	101	20			278	9		ad-	nunciat
c	104	9	128	7	286	2	ti-	men-	tibus
d	104	20			287	12		ut	detur

1	2 St-G. 339 Pag.	Lig.	3 St-G. 359 Pag.	Lig.	4 Eins. 121 Pag.	Lig.	5	6 .◡	7
e	106	19			292	13		un-	xit
f	110	13	135	2	302	6		e-	jus
g	110	16	135	7	302	10		e-	jus
h	113	15						An-	dream
i	117	3			317	11		Do-	minus
j	121	17			381	8		an-	te
k	120	13			328	4		et	narrantes
l	127	10	146	10	345	3		om-	nes
m	120	19			328	12		et	reddite
n	131	16						gau-	dete
o	132	5			363	2		al-	leluia
p	132	5			363	3		te	martyrum
q	134	2			343	4		e-	jus
r	126	5						lau-	dabimur
s	126	16						au-	ribus
t	140	14						mun-	dum
u	130	14	152	10	366	2		al-	leluia

Le scandicus liquescent .◡ ..◡ ne dérive pas directement du scandicus ordinaire ./ ../ mais de cette forme .J ..J. On voit ici reparaître l'accent grave à la place du point médial ; ce retour à l'accent grave était nécessaire pour donner au scandicus la forme liquescente qui est composée en somme d'un épiphonus ordinaire précédé d'un punctum, ou de deux.

On peut voir ce neume, toujours en relation avec l'un des cas phonétiques, dans les mss. 339 & 359 de Saint-Gall & 121 d'Einsiedeln, aux pages & lignes indiquées dans le cinquième tableau. On remarquera, ligne p, *te m*artyrum, le monosyllabe *te* affecté du scandicus liquescent à cause de l'*m* qui commence le mot suivant. (Cf. ci-dessus p. 51.)

TABLEAU VI

Exemples de la **Clivis** /\ changée en **Céphalicus** ρ

Dans la colonne 6 de ce tableau, la série des clivis ordinaires se poursuit jusqu'à la ligne K. Aux lignes L, M, N, O, elles se transforment en céphalicus au contact de la diphtongue *au* & des lettres *m, n, d,* suivies d'une consonne.

Il faut remarquer en passant les podatus de la septième colonne : dans toute la série, ils restent ordinaires, aucun n'est remplacé par l'épiphonus. Deux lignes cependant, si l'on s'en rapporte au seul texte, semblent demander la liquescence de ce podatus : ligne H, miseri*cord*iæ ; ligne N, inve*nt*us. L'absence de l'épiphonus n'est ni une erreur ni un oubli de copiste, l'accord des trois manuscrits en fait foi ; mais elle est une démonstration très explicite du quatrième fait ainsi formulé : *L'emploi des sons liquescents n'a pas nécessairement lieu toutes les fois que se présentent les rencontres phonétiques énumérées dans le troisième fait ; il est nécessaire en outre que la mélodie et le rythme soient dans des conditions qui permettent cette transformation.*

Le tableau II (psalmodie des introïts, pages 60 & 61) fournit également plusieurs exemples de transformation de la clivis en céphalicus :

Colonne 9, ligne L, au mot æter*n*um.

Colonne 11, ligne F, i*n* *c*ivitate ; ligne J, i*nt*ende ; ligne L, i*n* *j*ustitia ; ligne O, e*t* *s*alus ; ligne R, e*t* *p*sallere ; ligne AA, i*n* *D*omino.

1	2		3		4		5	6	7	8
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121					
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne				
A	42	11	14	17	40	1	Sed	sic	e-	um
B	87	5	60	3	170	5	Emit-	te	lu-	cem
C	89	6	62	16	178	7	Vidis-	ti	Do-	mine
D	121	4	97	17	267	7	Ut tes-	ti-	mo-	nium
E	141	10	118	9	321	6	Quoniam e-	le-	va-	ta est
F	88	13	61	17	175	8	Re-	ve-	la-	vit
G	83	4	56	2	158	4	Exsur-	ge	Do-	mine
H	48	11	20	15	57	10	Mise-	ri-	cor-	diæ
I	52	4	24	7	67	13	Quoniam ædi-	fi-	ca-	vit
J	67	10	37	12	104	12	Domi-	ne	De-	us
K	29	10	4	19	10	13	Et be-	ne-	di-	cat
L	53	13	26	8	74	7	sicut	au-	di-	vimus
M	40	4	11	20	31	1	No-	tum	fe-	cit
N	44	4	16	12	44	11	Non est	in-	ven-	tus
O	96	15	70	3	195	6	Propter	quod	De-	us

Nous avons affirmé que la rencontre de plusieurs consonnes n'a pas toujours pour effet de produire la liquescence, même sur un neume où la mélodie la reçoit volontiers ; il est utile de le montrer par des exemples. Ainsi colonne 9, ligne T, de ce même tableau II, la combinaison *ct* du mot benedi*ct*um maintient la clivis ordinaire. Il en est de même dans la colonne 11, où les groupes *tr, ct, x h,* des mots pa*tr*is (ligne H), re*ct*os (ligne N), e*x* *h*oc (ligne T),

n'offrent pas trace de liquescence. Nous avons expliqué plus haut, page 49, la raison de ces exceptions. La méthode comparative nous permet de les saisir & de les constater sans crainte d'erreur.

TABLEAU VII

Exemples du **Torculus** changé en **Torculus liquescent**

1	2		3		4	5	6
	Saint-Gall 339		Einsied. 121				
	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	2	2	1	6	animam	me-	am
B	2	11	2	8	fructum	su-	um
C	3	2	5	1	Deo	tu-	o
D	5	17	14	6	ejus cum	e-	o
E	5	20	14	12	salvi e-	ri-	mus
F	4	13	9	13	Salva-	to-	rem
G	10	17	26	8	genu-	i	te
H	2	16	3	6	sanctos	e-	jus
I	3	17	7	3	in Domino	sem-	per
J	16	7	44	1	quia	non	sunt
K	21	10	59	8	dicit	spon-	so
L	125	17	340	11	pænitentiam a-	gen-	te

Les torculus liquescents se trouvent à toutes les pages des manuscrits sangalliens ; il serait superflu d'en recueillir les exemples ; le lecteur voudra bien lui-même se reporter aux monuments.

Une formule mélodique & rythmique, très commune à la cadence d'un grand nombre de phrases grégoriennes, c'est le torculus suivi d'un point ; ex. :
De-us.

On le trouve dans tous les modes, sur toutes les cordes. Ce torculus est ordinairement noté sous cette forme particulière ʃ, qui indique un retard de la voix, chose toute naturelle à la fin d'une phrase. Le remplacement de ce neume par le torculus semi-vocal est assez rare; mais toutes les fois que celui-ci apparaît, il est en relation avec une diphtongue ou deux consonnes, comme on peut le voir dans le tableau VII.

TABLEAU VIII

Exemples de **Climacus semivocalis** ou **Ancus**

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 339		Eins. 121		St-Gall 359				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	61	20	176	1				e-	jus
B	105	3	288	6				e-	jus
C	88	18	245	10			alle-	lu-	ia
D	12	9	32	5				e-	jus
E	19	16	54	12				e-	jus
F	27	5	75	9	55	5		e-	jus
G	4	7	9	1				om-	nem
H	9	16	24	1				por-	tæ
I	13	12	36	6			au-	tem	genibus
J	24	6	67	10			tu-	um	Domine
K	34	3	94	9			su-	per	me
L	36	7	101	6	65	16		mil-	le
M	37	2	103	6	66	7		un-	quam
N	41	2	113	9	70	13		per-	cipe
O	42	8	116	12				ad	te
P	47	13	133	5				cor-	da
Q	47	15	133	9			illumi-	nans	oculos
R	49	20	140	13	78	6		il-	lis
S	52	8	147	11	79	16	in do-	mum	Domini
T	56	6	158	12			edu-	xit	me
U	57	1	161	4			monu-	men-	tum
V	58	15	166	6			tu-	um	Domine
X	59	15	169	1			misericordi-	am	tuam
Y	66	16	185	3			potave-	runt	me
Z	72	14			100	12	crux fidelis inter	om-	nes

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 339		Eins. 121		St-Gall 359				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
a	80	3	216	13			le-	gem	meam
b	85	13	235	5			a con-	ven-	tu
c	89	10	247	4			vo-	lun-	tatem
d	92	2	253	7			crea-	bun-	tur
e	94	10	259	6			in	il-	lis
f	105	19	290	3	130	2	supplanta-	bun-	tur
g	109	10					qui pro	mun-	di
h	125	2-3	339	3			ut vide-	am	bona

Les ancus recueillis dans les manuscrits 339 de Saint-Gall & 121 d'Einsiedeln suffiront pour montrer que l'usage en est imposé par les lois phonétiques qui règlent l'emploi des liquescentes. On a dit plus haut, page 59, quelle est l'origine de l'ancus ou sinuosus.

TABLEAU IX

Changement du **Climacus præpunctis** ou **Pes subbipunctis** en **Ancus præpunctis** ou **Pes sinuosus**

1	2		3		4		5	6	7	8	9
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121						
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne					
A	116	8	90	7	249	7	jubi-	la-	ti-	o-	ne
B	28	7	4	4	8	5	poten-	ti-	am	tu-	am
C	117	10	92	19	255	10	Spi-	ri-	tum	tu-	um
D	48	16	20	17	302	12	an-	ge-	li	ej-	us

L'ancus entre dans les mêmes combinaisons neumatiques que le climacus. Le climacus præbipunctis correspond à l'ancus præbipunctis ; le climacus præpunctis = à l'ancus præpunctis , nommé aussi *pes sinuosus*. Et ainsi des autres combinaisons de ce neume.

Pour abréger, nous donnons dans le présent tableau un seul exemple du changement du climacus præpunctis en ancus præpunctis.

Cette substitution a lieu, colonne 8, ligne D, sous l'influence du mot *ejus, ei-ius.*

Colonne 7, la clivis est modifiée deux fois en céphalicus.

2. Formation des neumes liquescents

par *addition* ou *épenthèse* de sons semi-vocaux aux neumes-accents.

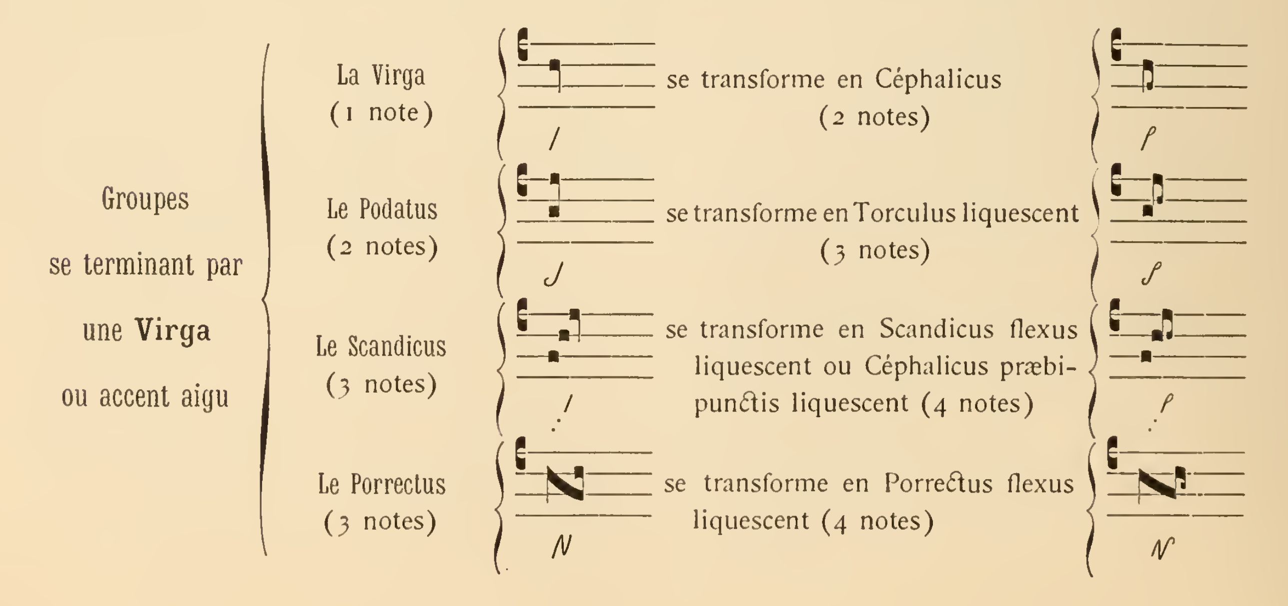
Nous arrivons au deuxième mode de formation des neumes liquescents. Dans les exemples précédents le son liquescent modifie une note constitutive de la mélodie, note qui fait partie intégrante de la phrase musicale & ne pourrait être supprimée sans porter atteinte au rythme. Cette note éprouve une diminution de sonorité qui n'altère ni la phrase musicale ni le rythme.

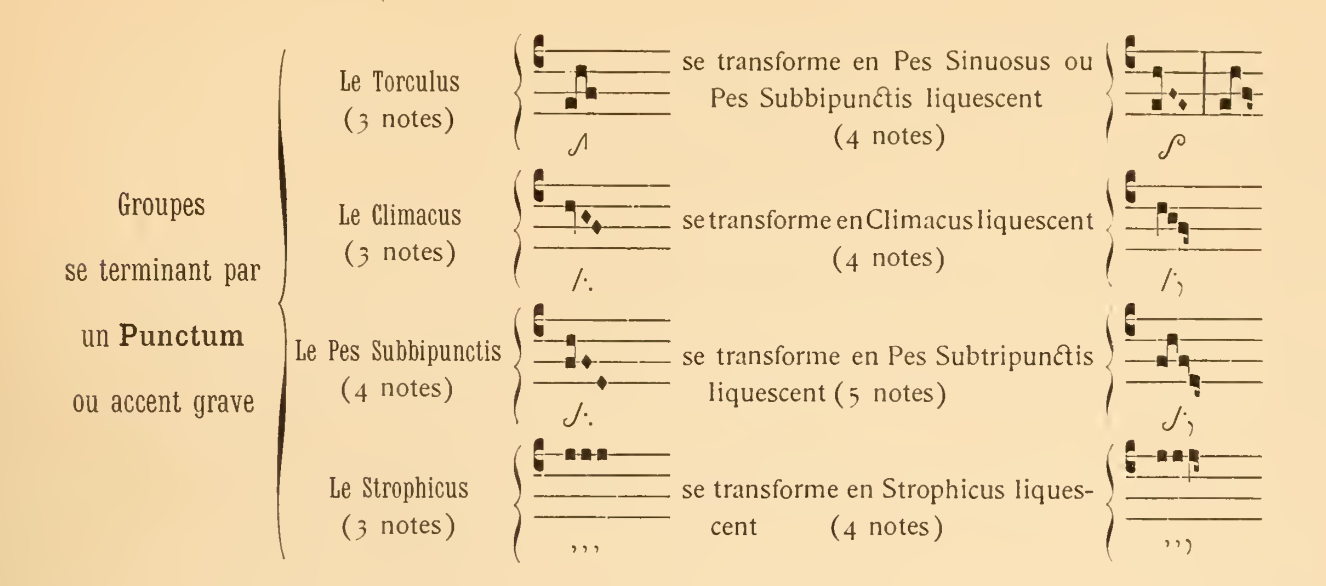
Tout au contraire, dans les exemples qui vont suivre, les notes liquescentes n'appartiennent pas à la mélodie primitive : ce sont des notes *adventices,* des sons *épenthétiques* qui pourraient être retranchés dans la notation ou dans l'exécution sans nuire à la contexture normale de la cantilène ; & de fait, dans beaucoup de manuscrits, elles sont supprimées. (Cf. ci-dessus p. 44 & 45.)

Les neumes se terminant par une virga sont ceux qui reçoivent le plus souvent le surcroît de notes adventices. L'adjonction est beaucoup plus rare dans le torculus & le climacus qui finissent par un accent grave ou punctum ; nous en donnerons quelques exemples. Voici comment se forment tous ces groupes.

TABLEAU X

Formation des neumes **liquescents** par **addition.**





Quelle est la cause de ces notes adventices?·

Nous l'avons déjà dit plus haut, c'est le texte; ce sont les circonstances phonétiques liquescentes qui produisent ce léger développement de la mélodie. Il est nécessaire d'étudier avec soin ce phénomène si curieux de la liquescence épenthétique, qui nous permettra de mieux comprendre la nature du rythme grégorien, la liberté de son allure & son union intime avec les paroles de la liturgie.

Nous avons dit, dans la préface générale, que les lois de ce rythme étaient gravées, pour ainsi dire, dans la notation neumatique; or voici qu'un petit détail de notation fournit une preuve bien frappante de cette assertion. En effet, grâce à la liquescence soit ordinaire soit adventice, la musique est tellement identifiée avec le texte, que la notation est alors une véritable reproduction *phonographique* des nuances les plus légères de la prononciation.

TABLEAU XI

Changement de la **Virga** / en **Céphalicus** ↑

Ce tableau a l'avantage de nous présenter des exemples de notes liquescentes introduites dans la mélodie tant par modification simple que par addition.

Colonne 6, on remarquera aux lignes F & G la substitution du céphalicus ↑ à la clivis /l, à cause de la diphtongue *lau* du mot *laudate*, & à cause de la rencontre des consonnes *mpl* dans le mot *adimplebo*.

A la colonne 7 au contraire, on verra le changement de la virga / en céphalicus ↑. Toutes les lignes de cette colonne depuis A jusqu'à G ne présentent qu'une série de virgas; mais aux lignes H & I la virga se transforme par addition en céphalicus au contact des consonnes

nt de confitebu*nt*ur, deprecabu*nt*ur. D'autres exemples du même accroissement de la mélodie sont fournis par le tableau II (pages 60 et 61). Colonne 17 de ce tableau, le céphalicus remplaçant la virga se présente aux lignes B, F, K, M, N, O, P, R, T, V.

1	2		3		4		5	6	7	8
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121					
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne				
A	90	14	65	14	181	12	- a	/\c sa-	/ lu-	- te mea
B	99	10	71	7	199	6		/\c sa-	/ lu-	- tis
C	99	16	71	11	200	1	- cir-	/\c cu-	/ i-	- tus
D	66	13	36	13	102	3	- li-	/\ be-	/ ra-	- bo
E	67	1	36	15	102	8	- - glori-	/\c fi-	/ ca-	- bo
F	67	3	36	16	102	9	- ad-	ʃ im-	/ ple-	- bo
G	92	11	66	10	184	2		ʃ lau-	/ da-	- te
H	54	7	29	2	80	7	- - depre-	/\ ca-	ʃ bun-	- tur
I	100	2	71	12	200	4	- - confi-	/\ te-	ʃ bun-	- tur

TABLEAU XII

Changement du **Podatus** J en **Torculus Semivocalis** ʃ
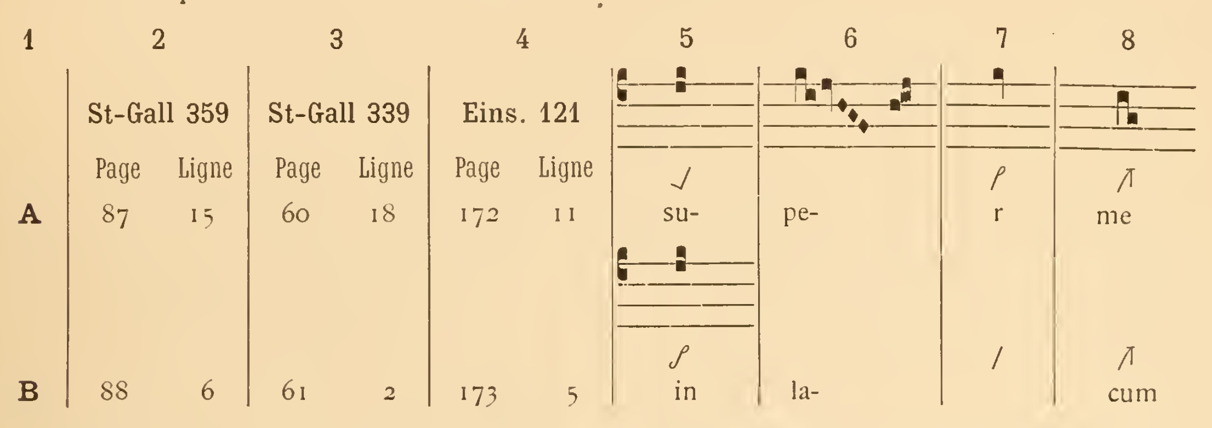
Colonne 5, ligne B, le torculus semi-vocal ʃ se substitue au podatus de la ligne A, à cause de la relation directe de ce neume avec les deux consonnes *n l* des mots i*n l*acum.

Colonne 7, changement de la virga / en céphalicus ʃ comme dans le tableau précédent.

Au tableau II (pages 60 et 61), colonne 7, lignes A, E, G, Y, remplacement du podatus par le torculus semi-vocal.

A noter, lignes H, N, & P de la même colonne : les groupes de consonnes *st* dans les mots no*st*ris & ju*st*i ne sont pas liquescents. Les exceptions de ce genre sont assez nombreuses & confirment de nouveau ce que nous avons dit plus haut (p. 49) sur cette combinaison de lettres.

Même tableau II, colonne 7, ligne U, syllabe *cor* : négligence du copiste qui a conservé le podatus ; plus haut, ligne E, il n'a pas commis cet oubli. Nos tableaux comparatifs nous permettent de constater & de corriger avec certitude ces sortes d'erreurs, qui sont assez fréquentes dans les manuscrits.



1	2		3		4		5	6	7	8
	St-Gall 359		St-Gall 339		Eins. 121					
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne				
A	87	15	60	18	172	11	su-	pe-	r	me
B	88	6	61	2	173	5	in	la-		cum

Tableau 14, colonne 5, on trouvera encore des exemples de notes ajoutées au podatus.

TABLEAU XIII

1er Exemple du **Porrectus** changé en **Porrectus flexus semivocalis**

1	2		3		4		5	6	7	8
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121					
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne				
A	42	9	14	16	39	13	Dis- ci-		pu-	lus
B	44	3	16	11	44	9	in die-		bus	suis
C	120	16	97	16	267	5	mis-		sus	a Deo
D	96	12	70	1	195	3	ob- e-		di-	ens
E	67	8	37	11	104	10	a-		spi-	ce
F	48	6	20	13	57	6	ve-	r-	bum	suum
G	52	2	24	6	67	10	no-		men	tuum

Les colonnes 6 & 7, aux lignes F & G, offrent trois exemples de notes semi-vocales adjointes au porrectus.

TABLEAU XIV

2e Exemple du **Porrectus** changé en **Porrectus flexus semivocalis**

1	2		3		4		5	6	7	8	9	10	11
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121								
	Pag.	Lig.	Pag.	Lig.	Pag.	Lig.							
A	91	6	65	18	182	8	&	li-	be-	ras-	ti	e-	os
B	92	13	66	9	184	3	magn-	i-	fi-	ca-	te	e-	um
C	66	16	36	15	102	7	in	tri-	bu-	la-	ti-	o-	ne
D	92	10	66	9	184	1	hu-	mi-	li-	ta-	tem	me-	am
E	99	9	71	6	199	5				oratio-	nis	me-	æ
F	65	6	36	2	100	11				& a verbo	as-	pe-	ro
G	66	8	36	11	101	12				pe-	dem	tu-	um

Colonne 5, le podatus de la ligne D se transforme en torculus liquescent aux lignes A, B, C.

Colonne 9, lignes D & G, notes adjointes au porrectus.

Confirmons ici par des preuves évidentes empruntées à plusieurs tableaux ce qui a été dit dans la première partie de ce travail, sur l'efficacité particulièrement énergique des liquides *l, m, n, r,* suivies d'une autre consonne, pour déterminer la liquescence dans des circonstances mélodiques où d'autres cas phonétiques sont impuissants à la produire.

Tableau XIII, colonne 7, ligne B, aux mots diebu*s* suis, l'*s* finale suivie d'une consonne (1er cas, 3e classe) ne parvient pas à rendre liquescent par adjonction le porrectus, qui aux lignes F & G reçoit des notes adventices au contact de l'*m* & de l'*n* : verbu*m* *m*eum, nome*n* *t*uum.

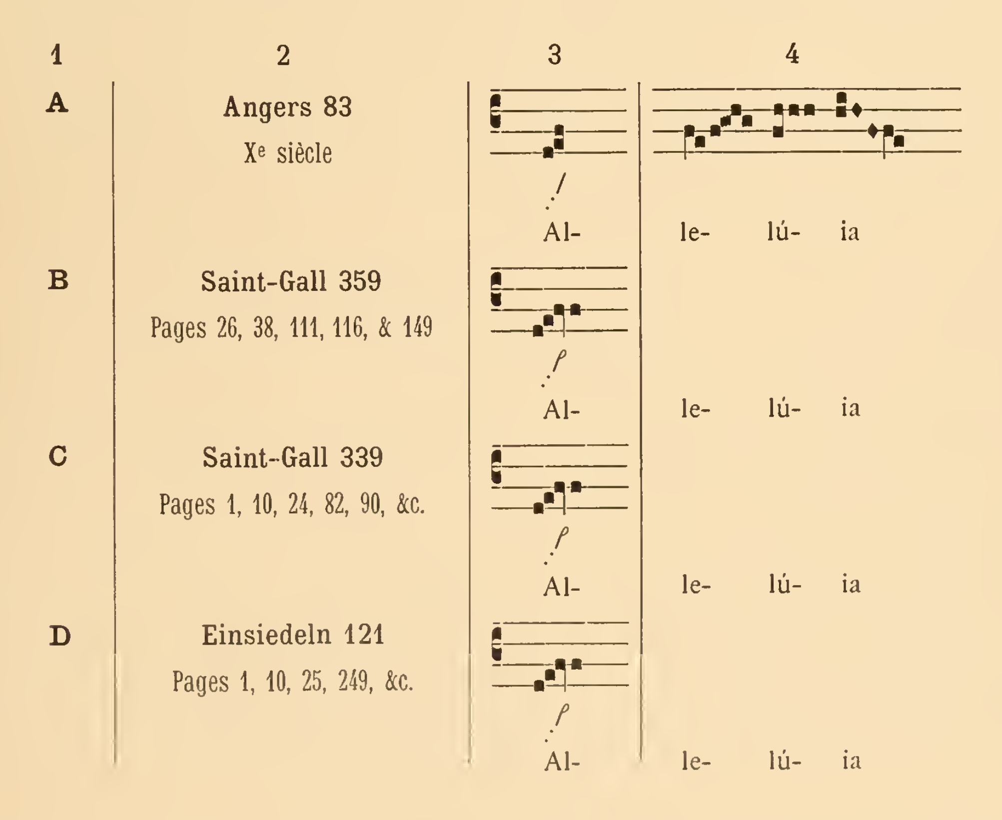
De même, colonne 6, ligne C, au mot missus, les deux *ss* ne modifient pas le porrectus.
Tableau XIV, colonne 9, ligne F, le groupe *sp* de as*p*ero n'admet pas la liquescence.

Tableau II,	colonne 7	ligne H	»	*st* de no*st*ris	»	» »
» »	» 7	» N	»	*st* de ju*st*i	»	» »
» »	» 9	» T	»	*ct* de benedi*ct*um	»	» »
» »	» 11	» H	»	*tr* de pa*tr*is	»	» »
» »	» 11	» N	»	*ct* de re*ct*os	»	» »
» »	» 11	» T	»	*xh* de e*x h*oc	»	» »
» »	» 14	» F	»	*st* de no*st*ri	»	» »

» » » 16, lignes B, K, M, V, le *t* final, aux mots annuntia*t*, *f*irmamentum, demeure aussi *sans liquescence*.

TABLEAU XV

Changement du **Scandicus** en **Scandicus flexus liquescent**



1	2	3	4
A	Angers 83 Xe siècle	Al-	le- lú- ia
B	Saint-Gall 359 Pages 26, 38, 111, 116, & 149	Al-	le- lú- ia
C	Saint-Gall 339 Pages 1, 10, 24, 82, 90, &c.	Al-	le- lú- ia
D	Einsiedeln 121 Pages 1, 10, 25, 249, &c.	Al-	le- lú- ia
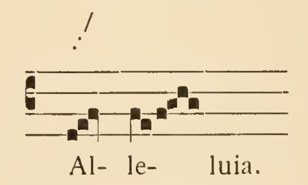
Pour ce tableau nous changeons notre méthode : au lieu de comparer une même phrase mélodique dans le même manuscrit, nous la comparerons dans des manuscrits de différentes écoles. Il est utile d'indiquer brièvement comment l'emploi des notes adventices dans certaines écoles calligraphiques & leur omission dans d'autres produisent de légères variantes auxquelles il est facile de remédier puisqu'on en connaît les causes.

Colonne 3, syllabe *all.* La version mélodique la plus simple & la plus fréquente est celle du manuscrit d'Angers, ligne A, avec le scandicus ordinaire. Ce scandicus est répété dans ce missel toutes les fois que cette cantilène se présente.
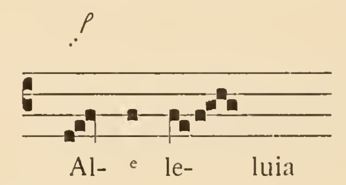
Dans les manuscrits sangalliens abondants en liquescentes, la liquide *l* de cette même syllabe occasionne, lignes B, C, D, une note adventice semi-vocale qui modifie légèrement la mélodie sans l'altérer : la virga du scandicus .·/ est transformée en céphalicus .·/ ; de là une variante au moins apparente dans les manuscrits.

Nous disons *apparente*, car en réalité l'effet produit est le même dans les deux versions, & l'une & l'autre sont également bonnes. Il est facile de le prouver.

La version A est celle-ci :



Or qu'arrive-t-il dans le chant de cette mélodie ? L'articulation distincte des deux *ll,* dans *alle,* introduit entre ces deux syllabes l'arrière-son ou voyelle épenthétique qui donne lieu à la note semi-vocale. La note qui correspond à cette voyelle adventice, n'est pas écrite dans la version A ; mais si la prononciation est correcte, elle se fait néanmoins entendre légère, douce, semi-vocale, & l'effet sur les auditeurs est celui-ci :



Or cette version est précisément celle des trois manuscrits de Saint-Gall, lignes B, C, D, où la voyelle épenthétique est représentée dans la délicate & fine notation sangallienne par la seconde note du céphalicus.

En effet, nous sommes ici très probablement en présence de la liquescence unisonnante dont nous avons déjà constaté l'existence dans les manuscrits lombards. Le céphalicus / doit être ici traduit par deux notes à l'unisson ; car aucun des manuscrits diastématiques parvenus à notre connaissance n'autorise la transcription de ce groupe par un intervalle de seconde ou de tierce. Toute la différence entre ces deux notations consiste donc en ce que l'une écrit, l'autre n'écrit pas la résonnance légère & sourde qui sépare & distingue les deux premières syllabes du mot *alleluia.*

Dans ce cas & dans ceux qui lui sont semblables, la note semi-vocale n'a qu'une valeur de prononciation : *cantabis syllabam sicut pronuntiaveris ;* cette règle qui s'applique, comme on sait, à tous les chants syllabiques grégoriens, vaut également pour l'exécution de toutes les notes liquescentes.

C'est surtout relativement aux sons liquescents produits par adjonction que l'usage varie

selon les écoles & les pays, les uns écrivant la note, les autres ne l'écrivant pas, sans que pour cela toutefois il y ait divergence dans l'exécution : dès lors que le texte est bien prononcé, les sons qui doivent être semi-vocaux arrivent d'eux-mêmes à leur place, & la mélodie demeure intacte sans variante réelle, malgré les différences d'écriture.

TABLEAU XVI

1er exemple du **Torculus** changé en **Pes Subbipunctis Semivocalis**

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 359		**St-Gall 339**		**Einsied. 121**				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	80	4	52	10	148	3	Qui con-	fi-	dunt
B	71	13	42	2	116	1	Lau-	da-	te
C	103	11	73	20	200	9	Can-	te-	mus
D	104	4	74	6	202	8	Vi-	ne-	a
E	57	11	28	12	79	3	Be-	a-	tus vir
F	59	4	29	16	82	8	De pro-	fun-	dis
G	105	10	74	18	203	3	Sic- ut	cer-	vus
H	104	13	74	11	201	7	At-	ten-	de
I	35	9	7	18	20	1	Qui	re-	gis

Col. 6, lignes F, G, H, I, le torculus se trouve changé en pes subbipunctis semivocalis ou *pes sinuosus* au contact des liquides *n*, *r*, dans les mots de profu*n*dis, ce*r*vus, atte*n*de, & de la lettre *g* seule dans re*g*is.

TABLEAU XVII

2e exemple du **Torculus** changé en **Pes subbipunctis Semivocalis**

Col. 6, lignes D, E, F, mêmes modifications que dans le tableau précédent.

A noter en passant : ligne A, l'*s* finale de filiu*s* meus ne produit pas la liquescence : nouvelle preuve que l'influence des divers cas phonétiques n'est pas égale sur la même

mélodie. Tandis que le torculus, colonne 6, en contact avec les consonnes *r, l, n,* se laisse *liquéfier,* ce même groupe refuse de se prêter à une semblable modification lorsqu'il est en relation avec l'*s* suivie d'une autre consonne ; cette rencontre de consonnes forme la troisième classe du premier cas phonétique.

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 359		St-Gall 339		Einsied. 121				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	38	10	10	10	25	11	fi- li-	us	meus
B	111	10	82	6	224	6	quam	fe-	cit
C	156 de l'original		132	18	360	5	a-	mi-	ci
D	26	4	1	11			miseri-	cor-	diam
E	149	2	24	10	348	8	ex-	sul-	tet
F	116	11	90	9	240	10	as-	cen-	dens

Enfin au tableau II (pages 60 & 61), col. 16, on trouve plusieurs cas de notes semi-vocales ajoutées au torculus, lignes C, D, E, N, P, U.

TABLEAU XVIII

Deuxième forme du **Climacus liquescent**

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 339		Einsied. 121		St-Gall 359				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
A	130	20	367	1	153	10		temp-	tationem
B	131	7	367	8	153	7	alle-	lu-	ia
C	126	20	343	8				per-	sequentibus
D	77	3	208	2				eius	
E	89	12	247	6			filii	Is-	rael

1	2		3		4		5	6	7
	St-Gall 339		Einsied. 121		St-Gall 359				
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne			
F	78	13	212	2				N·) al-	leluia
G	43	15	122	11				ωJ·) agnos-	co
H	44	19					Abra-	ωJ·) ham	Isaac
I	48	9	135	11			oratio-	ωJ·) nem	meam
J	49	19	140	10			in	ωJ·) per-	petuum
K	61	20	176	1			sus-	ωJ·) pen-	dimus
L	62	16	178	6	89	5	e-	ωJ·) rant	mihi
M	64	5	378	8				ωJ·) con-	silium
N	65	6	180	7			humilita-	ωJ·) tem	meam
O	70	2	195	5	96	14	au-	ωJ·) tem	crucis
P	89	18	248	4			di-	ωJ·) cit Do-	minus
Q	118	7					me-	ωJ·) us	Domine
R	118	19	322	12			re-	ωJ·) dun-da-	bunt
S	124	13	338	3			i-	ωJ·) ram me-	rui
T	14	16			42	9		ωJ·) non mo-	ritur

Les manuscrits sangalliens offrent une deuxième forme de climacus semi-vocal, assez rare il est vrai, mais qui cependant ne peut être passée sous silence. Le point inférieur de ce neume s'allonge & devient une virgule /·) qui indique sans aucun doute la liquescence de cette note, parce que toujours cette virgule est en contact avec l'une des circonstances phonétiques déterminant cette nuance musicale.

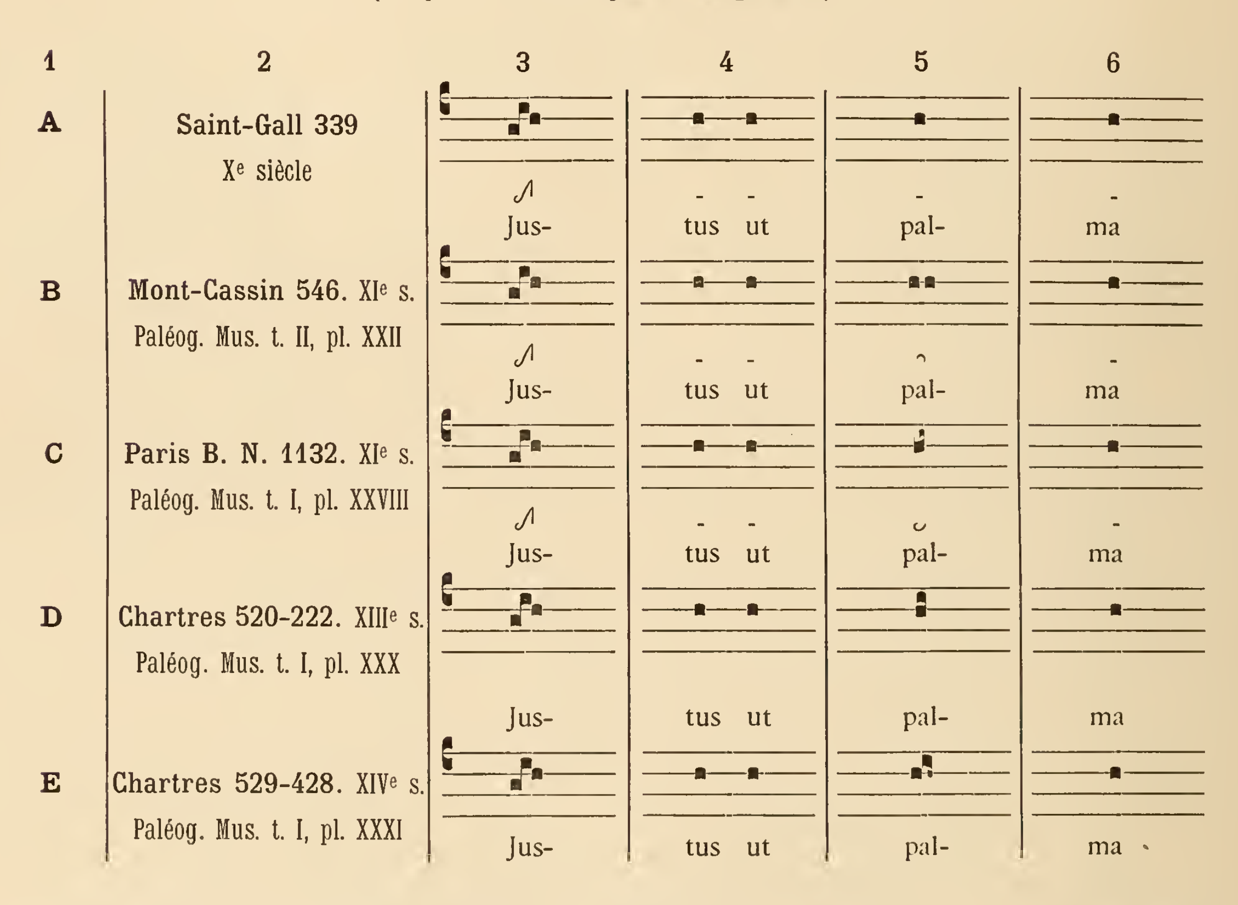
Les neumes dans lesquels le climacus entre en composition reçoivent également la modification du point final J·) — N·) — ωJ·). Dans tous ces cas il y a addition d'une note, & le climacus liquescent doit être traduit par quatre notes ♩♦♩. On voudra bien se reporter au tableau XVIII pour en trouver des exemples.

Dans certains manuscrits de diverses provenances, allemands, anglais, français, tous les climacus ont régulièrement une *apostropha* à la place du *punctum* inférieur. Il est clair que dans ces monuments, ce punctum allongé en virgule n'est plus un signe de liquescence ; c'est une particularité graphique sans importance qui provient d'habitudes de copiste. La *Paléographie* a déjà reproduit plusieurs exemples de ce genre. Cf. t. I, ms allemand, pl. XVII.

TABLEAU XIX

Altération d'une mélodie par introduction de notes liquescentes.

(Répons-Graduel *Justus ut palma*)



A la belle époque du chant grégorien, l'addition des notes liquescentes se faisait avec une adresse & un goût exquis, avec un grand sens de la mélodie & du rythme, qui, bien loin d'en être altérés, étaient au contraire embellis par ces ornements gracieux. Plus tard le goût s'affadit, l'exécution devint lourde, épaisse, & les délicatesses des cantilènes grégoriennes s'oublièrent promptement. C'est ainsi que les notes liquescentes adventices furent plus d'une fois, dans les manuscrits d'époque postérieure, l'occasion d'erreurs & de variantes. Nous en donnons des exemples dans ce dix-neuvième tableau. Ils sont empruntés :

Le 1er, au ms 339 de St-Gall, publié dans nos collections. (*Neumes-Accents.*)

Le 2e, au ms 546 du Mont-Cassin. (*Notation lombarde.*) Cf. *Paléog.,* t. II, pl. XXII.

Le 3e, au ms 1132 de la Bibl. Nat. de Paris, fonds latin. (*Notation aquitaine. Points superposés.*) Cf. *Paléog.,* t. I, pl. XXVIII.

Le 4e, au ms 520 (222) de Chartres. (*Notation carrée sur lignes.*) Cf. *Paléog.,* t. I, pl. XXX.

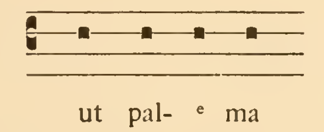
Le 5e, au ms 529 (428) de Chartres. (*Notation carrée sur lignes.*) Cf. *Paléog.,* t. I, pl. XXXI.

Afin de faciliter la comparaison entre ces manuscrits, nous réduisons à une même notation les différentes variétés d'écriture qui y sont employées.

Il est curieux de suivre dans la colonne 5 de ce tableau l'accroissement progressif de la mélodie sur la syllabe *pal* du mot *palma.*

Analysons cette colonne.

Ligne A. Un seul punctum est affecté à la syllabe *pal.* Si l'exécutant prononce avec netteté les consonnes *l* & *m* du mot *palma,* une note semi-vocale très légère se fera tout naturellement entendre à l'unisson, sans qu'il soit nécessaire de l'écrire. L'effet produit sera celui-ci :
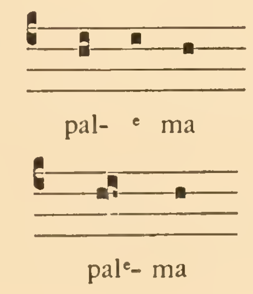


Ligne B. Cette note adventice se trouve écrite & à l'unisson dans le manuscrit 546 du Mont-Cassin. La différence entre ces deux premiers manuscrits n'est que pour l'œil, en réalité l'effet est le même.

Ligne C. Dans le manuscrit aquitain, les deux notes à l'unisson du Mont-Cassin se transforment en *pes liquescent* ou *épiphonus.* La note semi-vocale, au lieu d'être à l'unisson avec la précédente, est transportée à la seconde supérieure, par suite de l'accent tonique, dont la tendance naturelle est d'élever la syllabe en tout ou en partie. Note de passage & d'ornement, *portamento di voce,* elle reste vague, flottante, incertaine au point de vue tonal, liquescente en un mot, ce qui permet encore de justifier cette variante légère.

Ligne D. Ici l'*épiphonus* se transforme en podatus plein. De note adventice, la seconde note de ce groupe passe au rang de son solide, ferme, & fait partie intégrante de la mélodie, ce qui dans ce cas est une faute, alourdit le chant & altère déjà le dessin mélodique. Cette altération devait conduire à une autre plus grande encore. Si le chantre en effet rend *pleine* la seconde note du podatus, il se trouve obligé, pour bien articuler l'*l* de *palma,* d'ajouter une nouvelle note liquescente,

soit à l'unisson de la dernière note du podatus :

soit à une seconde inférieure :



C'est ce qui arrive ligne E ; ici l'altération de la cantilène est complète, car le punctum primitif se trouve développé jusqu'à devenir *torculus liquescent.*

C'est dans l'église de Chartres que s'est produite cette excroissance mélodique. Un autre manuscrit de la même église, postérieur à l'année 1325, donne la même variante. (Chartres, ms 528-348.)

Les variantes de ce genre sont assez nombreuses ; elles ne peuvent cependant pas mettre obstacle à la restitution de la version primitive des mélopées grégoriennes. Il est en effet très facile d'émonder les notes parasites qui, dans la suite des siècles, se sont introduites dans le chant liturgique par des abus analogues.

On voit, par l'exemple précédent, combien est dénuée de fondement l'opinion de certains archéologues qui, après avoir compté les notes dans différents manuscrits & constaté les variantes sans en rechercher les causes, affirment, sur des preuves mathématiques, disent-ils, que la plus grande confusion règne dans les monuments liturgiques, & de là concluent à l'impossibilité absolue d'une restitution.

Conclusion fausse, car après avoir constaté mathématiquement les variantes, l'archéologie musicale n'a pas dit son dernier mot. Elle a des procédés positifs au moyen desquels elle peut reconnaître & discerner, parfois avec une grande probabilité, le plus souvent avec une certitude absolue, les leçons bonnes & authentiques de celles qui sont altérées & fautives. La science archéologique musicale a déjà donné des preuves assez nombreuses de son exactitude dans l'art de restituer les textes pour qu'on ne la tienne pas en suspicion, & l'exemple que nous venons de donner, quelque bref qu'il soit, suffit, croyons-nous, pour montrer que ces restitutions ne sont pas œuvre de fantaisie.

TABLEAU XX

Changement régulier du **Podatus** ᒍ en **Epiphonus** ᴗ et en **Torculus** ʃ

Du tableau XIX nous pouvons tirer cette proposition touchant la restitution d'un texte grégorien :

Un neume devenu liquescent par modification simple *ne peut recevoir une nouvelle modification par adjonction de* note adventice *liquescente. Ainsi un podatus* ᒍ *transformé en épiphonus* ᴗ *ne peut se changer en torculus liquescent* ʃ.

On peut rencontrer cependant des cas qui semblent faire exception à cette règle, mais ils s'expliquent par des circonstances tout à fait spéciales du texte. Le tableau XX nous permettra de nous bien rendre compte de ce fait.

En voici l'explication :

Le *torculus liquescent* de la ligne C, syllabe *ten* (potentiam), est formé par la réunion en un seul groupe du podatus (col. 6) & du céphalicus (col. 7). Cette contraction était récla-

mée par le texte. Il n'y a donc pas ici exception à la règle que nous venons de poser. Les faits de ce genre sont fréquents dans la mélodie, mais nous ne devons pas nous y arrêter davantage, & nous terminerons ici nos recherches sur les notes semi-vocales.

1	2		3		4		5	6	7	8
	St-G. 359		St-G. 339		Eins. 121					
	Page	Ligne	Page	Ligne	Page	Ligne				
A	48	16	20	17	57	12	om-	nes	an-	ge- li e- jus
B	116	8	90	7	249	7		in	jubi-	la- ti- o- ne
C	28	7	4	4	8	5	po-	ten-		ti- am tu- am

Au surplus, après ces longues explications, nous pouvons espérer que les chanteurs doivent savoir la raison, la nature & l'exécution de ces liquescences musicales : « *Scire debet omnis cantor, quod litteræ quæ liquescunt in metrica arte, etiam in neumis musicæ artis liquescunt.* » (*Instituta Patrum,* Gerbert, *Script.* I, p. 6.)

Un dernier mot. L'étude des manuscrits, au point de vue des liquescences, est d'un intérêt réel non seulement pour le musicien, mais aussi pour le grammairien & le philologue. Ils y trouveront des données précieuses pour éclairer les questions de prononciation. « Les questions relatives à la prononciation d'une langue morte, dit M. Salomon Reinach (*Grammaire latine,* p. 257), sont toujours parmi les plus difficiles qu'on puisse soulever, à cause des variations incessantes que subit la prononciation suivant les temps, les lieux & l'influence des dialectes locaux. » C'est pourquoi on ne saurait recueillir avec trop de soin les moindres parcelles des renseignements dispersés dans les monuments anciens ; surtout quand il s'agit de l'antique prononciation de la langue latine, source principale de nos langues romanes.

Or la connaissance exacte des faits que nous venons de relever ne serait-elle pas pour les linguistes un secours très appréciable, puisque l'usage de ces notes liquides n'est que l'écho de la prononciation du texte liturgique dans les différents pays ? Les auteurs que nous avons pu lire ignorent cette source de renseignements. Les variétés des manuscrits, l'emploi plus ou moins fréquent des sons liquescents dans telle ou telle région apporteraient des témoignages contemporains & authentiques de la fidélité ou de la décadence de la prononciation dans ces pays ; car il est vraisemblable que la perfection, la netteté de l'arti-

culation des syllabes & des lettres propres à la liquescence musicale est en raison directe de l'abondance des notes semi-vocales indiquées dans les livres de chant liturgique. En Italie, surtout dans la calligraphie du Mont-Cassin, & en Allemagne, ces notes sont plus fréquentes qu'en France, en Aquitaine, ou en Angleterre. Néanmoins, pour arriver à un résultat précis & satisfaisant, il serait nécessaire de pousser plus avant les études comparatives entre les manuscrits ; mais ceci appartient au domaine de la philologie, il nous suffit d'indiquer cette nouvelle voie à ceux qui le cultivent (1).

(1) Pour la commodité de ceux de nos lecteurs qui voudraient étudier ces questions, nous reproduisons ici la liste des ouvrages indiqués par M. Salomon Reinach, *loc. cit.* : Davies, *Accent, Quantity and Pronounciation of Greek and Latin,* Cambridge, 1854 ; Wordsworth, *Fragments and specimens of early Latin,* Oxford, 1874, p. 11 & suiv. ; Corssen, *Aussprache und Vocalismus,* 2e éd., 1868 ; Ellis, *Practical Hints on the... pronounciation of Latin,* Londres, 1874 ; F. Ritschl, *Unsere heutige Aussprache des Lateins,* Rhein. Mus., 1876, p. 481 ; Bouterwek & Tegge, *Die altsprachliche Orthoepie und die Praxis,* Berlin, 1878 ; Eckstein, *Lateinischer Unterricht,* 1878, p. 564 ; Wiggert, *Studien zur lat. Orthoepie,* Stuttgart, 1880 ; Edon, *Écriture et Prononciation du latin,* 1882, p. 26 & suiv. ; Seelmann, *die Aussprache des Latein,* Heilbronn, 1885. — Sur la prononciation des langues romanes, on pourra recourir à la *Grammaire des langues romanes* de Diez.

TABLE DES MATIÈRES

DU DEUXIÈME VOLUME

La table des Planches se trouvera à la fin du Tome troisième de la Paléographie (deuxième de la collection des Justus).

FIN DU TOME SECOND DE LA PALÉOGRAPHIE MUSICALE

910 — SOLESMES, IMP. SAINT-PIERRE. AVRIL 1892.



IVREE, CHAPITRE, N° 85. PSAUTIER. Xe SIÈCLE.

LE ROI DAVID ET DES MUSICIENS JOUANT DE DIVERS INSTRUMENTS.



SAINT-GALL, N° 390. ANTIPHONAIRE DE HARTKER, ENTRE 986 ET 1011.
SAINT GRÉGOIRE DICTANT DES NEUMES-ACCENTS.

Gregorius presul meritis & nomine dignus
Unde genus ducit summum conscendit honorem
Renouauit monumenta patrumque priorum
Celera munere fretus sapiens ornabat
Tum conposuit scole cantorum huncque libellum
Qui reciprocato modoletur carmina xpo
Quando sacer sacraque libans libamine uates
Dulcibus antiphonem pulsant e cantibus aures
Clarisbus & gemmis psalmorum concrepant odas
Hymnista crebro uox articula resultet
Ut celrum quatiat clamoro carmine culmen
Dns concordis laudemus uoto nantem
Dantib; et crebris condamus turba suorum
hymnos ac psalmos & responsoria fertis
Congrua promemus rubter tertudine templi
Psalteri melos fanter modolamine crebro
Atq; decem fidib; nitamur tendere liram
Ut psalmista mons & birquinis psallere iussit
Hic de auro argento clare fabri [illegible] uitercit
Talib; ornabat domis opuscula xpi
Gregorius felix celer [illegible] munere diues
Quem mundus [illegible]
Hic opibus pulsit maximus & honoribus actus
Nunc etiam duplicis decorant sapiens elegis
Ut populum dni magno moderamine rexit
Enfelix dni famulus pro munere tanto
Quinorsis riuo uernarum cordaci [illegible] Dum sacra comes [illegible]
cordia uerbis luciferusque simul mandatorum maniplis
Ut tuerius florum fragis saturare solebat Pira [illegible]
zelo animos accendere bibulus Ut homines pecca dira [illegible]
Angelicam intris pariam cum foedere firmo
Quam xps carnis [illegible] perennabis [illegible]
Perpetuis [illegible] resquenabi [illegible] claro
Sedibus incedis [illegible]
Saluo fortunate pater [illegible]
[illegible] memor nri poll[illegible]

LUCQUES, CHAPITRE, N° 490. VIIIe SIÈCLE.
GREGORIUS PRÆSUL. (LÉGÈRE RÉDUCTION.)

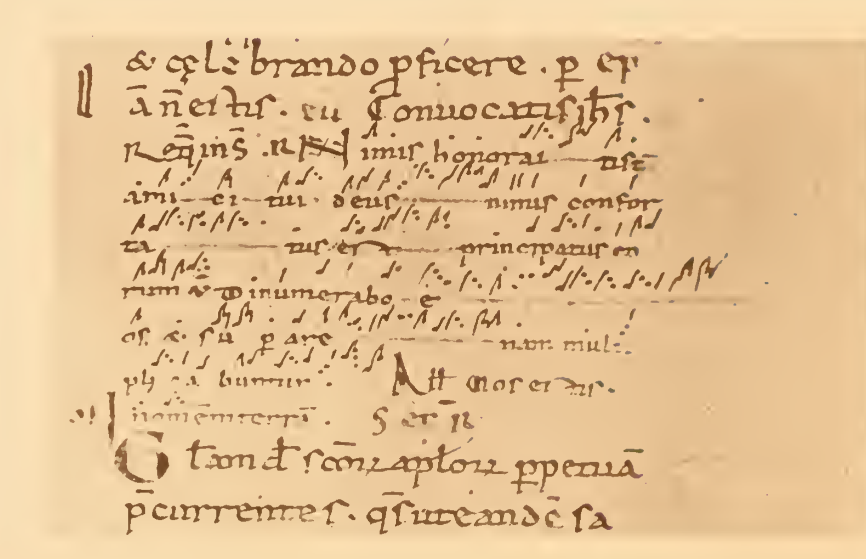
ROME, VALLICELLANE, B. 50. EVANGÉLIAIRE, F° 84. IXe SIÈCLE. NEUMES-ACCENTS.

MONZA, CHAPITRE, C. 12, 75. GRADUEL. Xe SIÈCLE.
NEUMES-ACCENTS. — N° XCII DU CATALOGUE DE FRISI.

MONZA, c. 13. 76. GRADUEL. XIe SIÈCLE. NEUMES-ACCENTS. — N° XCV DE FRISI.

MILAN, AMBROSIENNE, IV. D. 84, INF. — SACRAM. ET MISSEL DE BOBBIO. F° 66^r. X^e-XIe SIÈCLE
NEUMES-ACCENTS.

PÉROUSE, CHAPITRE, N° 16. ANTIPHONAIRE. XI[e] SIÈCLE. NEUMES-ACCENTS.

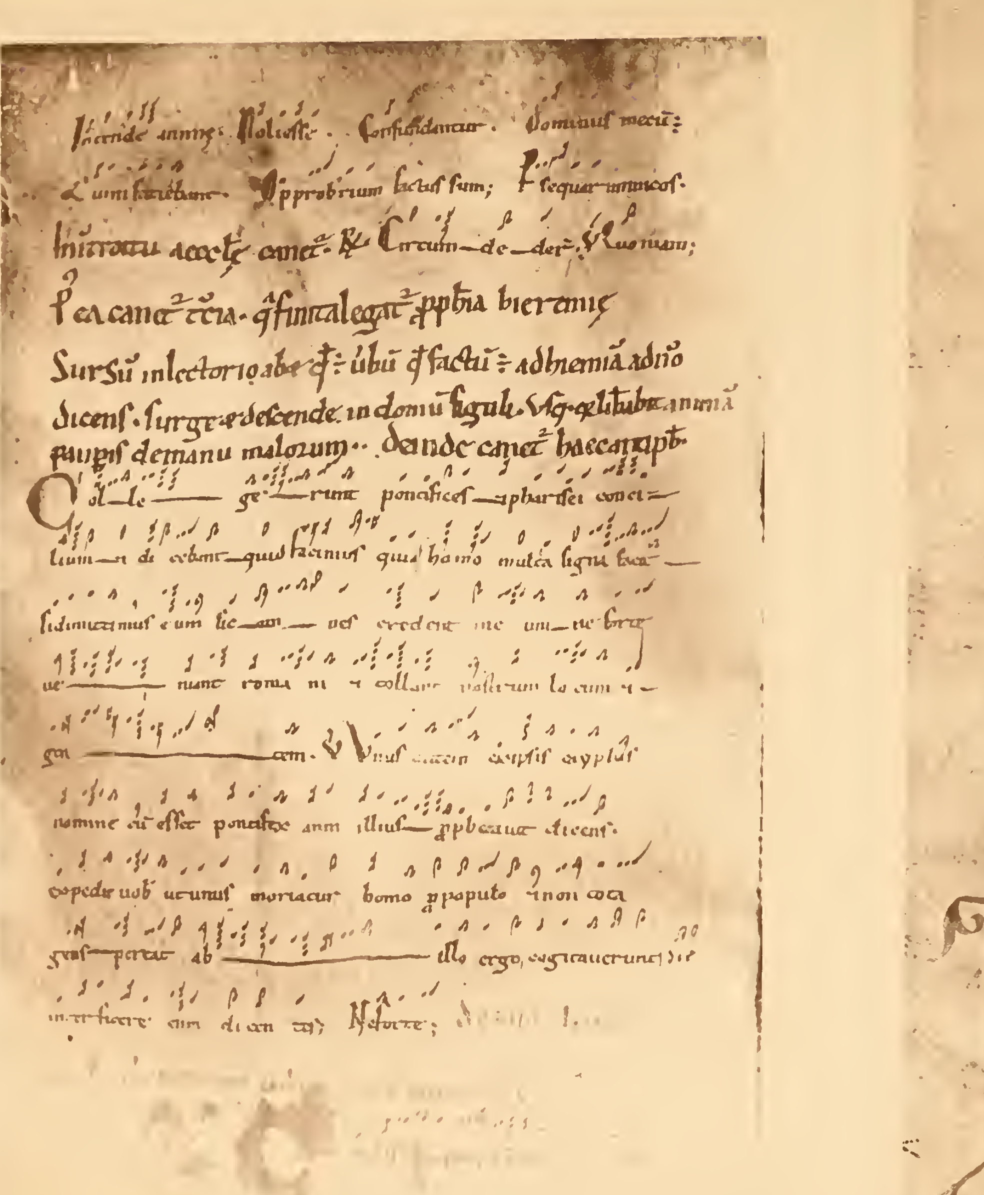


ROME, B. ANGELICA, T. 5. 21. LECTIONNAIRE, F° 69ᵛ. XIᵉ SIÈCLE.

VÉRONE, CHAPITRE, N° CVII. TROPAIRE. XIᵉ SIÈCLE.
NEUMES-ACCENTS.

ROME, CASANATENSE, B. II. I. (ANCIEN AR. I, 8.)
ANTIPHONAIRE, IN-F°, A DEUX COLONNES. XIᵉ SIÈCLE.

Pl. 8



LUCQUES, CHAPITRE, N° 611. GRADUEL INCOMPLET.
F° 51v. XIe SIÈCLE.

MONZA, CHAPITRE, F. 3, 104. MISSALE, XIIe SIÈCLE.

DANS CES DEUX MANUSCRITS, NOTATION MÉLANGÉE D'ACCENTS ET DE POINTS.

Pl. 9

MILAN, AMBR. E, 68, SUP. — GRADUEL INCOMPLET. XIe SIÈCLE.
VIENT DE LA VALLÉE DE BLENNIA, TESSIN.

MONT-CASSIN, K. 494. XIe SIÈCLE.
(CF. POUR LA NOTATION DE CES DEUX MANUSCRITS : PALÉOG. MUSIC. T. I, PL. XIV.)

Ā Ego au tem sicut oli ua fruc tifi ca in domo
domini speraui in misericordia dei me i & expec
ta bono men tu um quoniam bonum est ante conspec
tu sancto rum tuo rum · m · Ps Quid
gloriaris in malitia q potens es iniquitate · Ego aut.
R̄ Iustus ut palma flore bit sicut ce drus liba ni
multiplica bitur in do mo domini ·
V Ad annunciandum ma
ne mi sericordiam tu am & uerita
tem tu am p noc te · Of
Gloria & hono re coro nasti e um Et
constituisti e um super ope ra ma nuum tua
rum do mine · V Do
mine dominus nos ter quam ammira bile est

ROME, ANGELICA, B. 3. 18 (ANCIEN D. 3. 6). GRADUEL, F° 34. VERS 1039.

NEUMES-ACCENTS A LONGUES VIRGA.

ROME, BIBL. NATIONALE, FONDS SESSORIEN, 96. OFFICE DE S. BENOIT, F° 318v. XIe-XIIe SIÈCLE.

NOTATION COMPOSÉE 1° DE LIGNES PERPENDICULAIRES PARTANT DE LA SYLLABE ET MONTANT PLUS OU MOINS SELON LA HAUTEUR DES SONS ; 2° DE LIGATURES ; 3° DE POINTS DÉTACHÉS. LES NOTES SONT PARFOIS EN DESSOUS DU TEXTE.

MONZA, CHAPITRE. FEUILLE DE GARDE DU CODEX B. I, 41. XIIe SIÈCLE.

MÊME NOTATION QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.

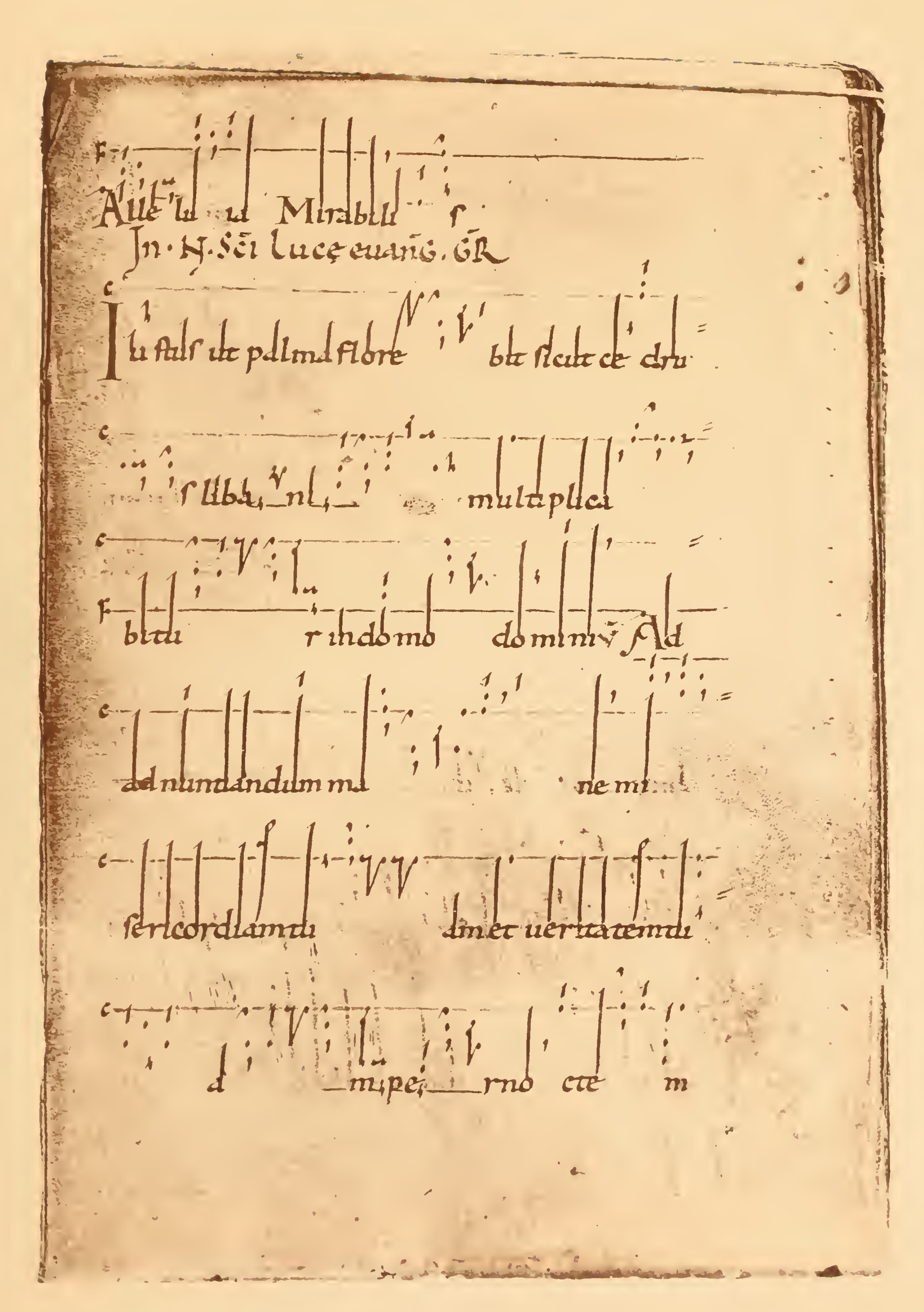
BOLOGNE, BIBLIOTHÈQUE DE L'UNIVERSITÉ, N° 2679. MISSEL PLÉNIER, PAGES 29 ET 30. FIN DU XIe SIÈCLE.

MÊME NOTATION QUE LES PLANCHES PRÉCÉDENTES.

Pl. 14

VÈRONE, CHAPITRE, N° CV. MISSEL, F° 35. XII° SIÈCLE.
MÊME NOTATION QUE LES DEUX PLANCHES PRÉCÉDENTES.
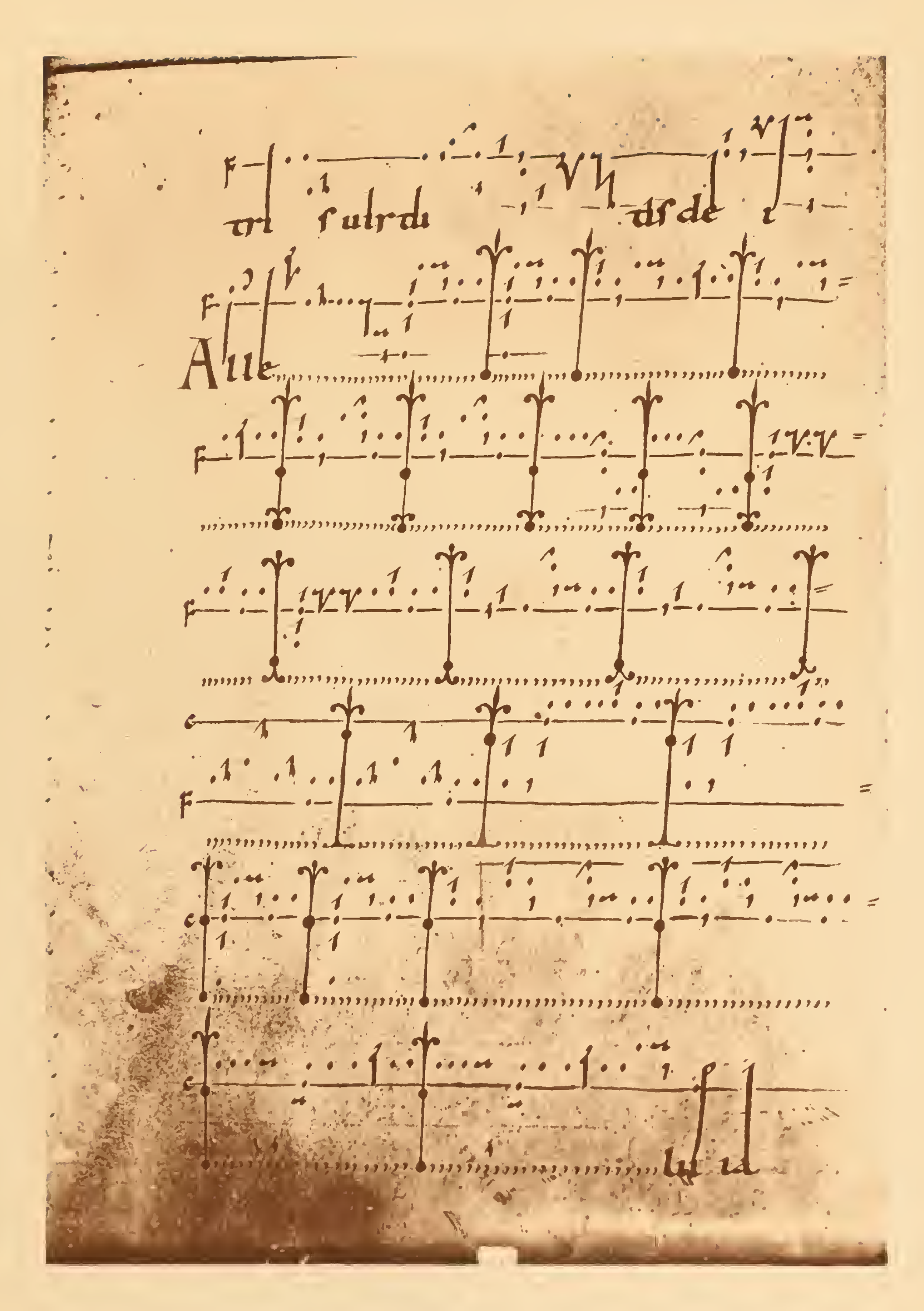
MÊME MANUSCRIT, F° 206. AUTRE NOTATION EMPLOYÉE DANS LA SECONDE PARTIF DU CODEX :
POINTS LIÉS DIASTÉMATIQUES SANS LIGNES.



NONANTOLA, PRÈS MODÈNE.

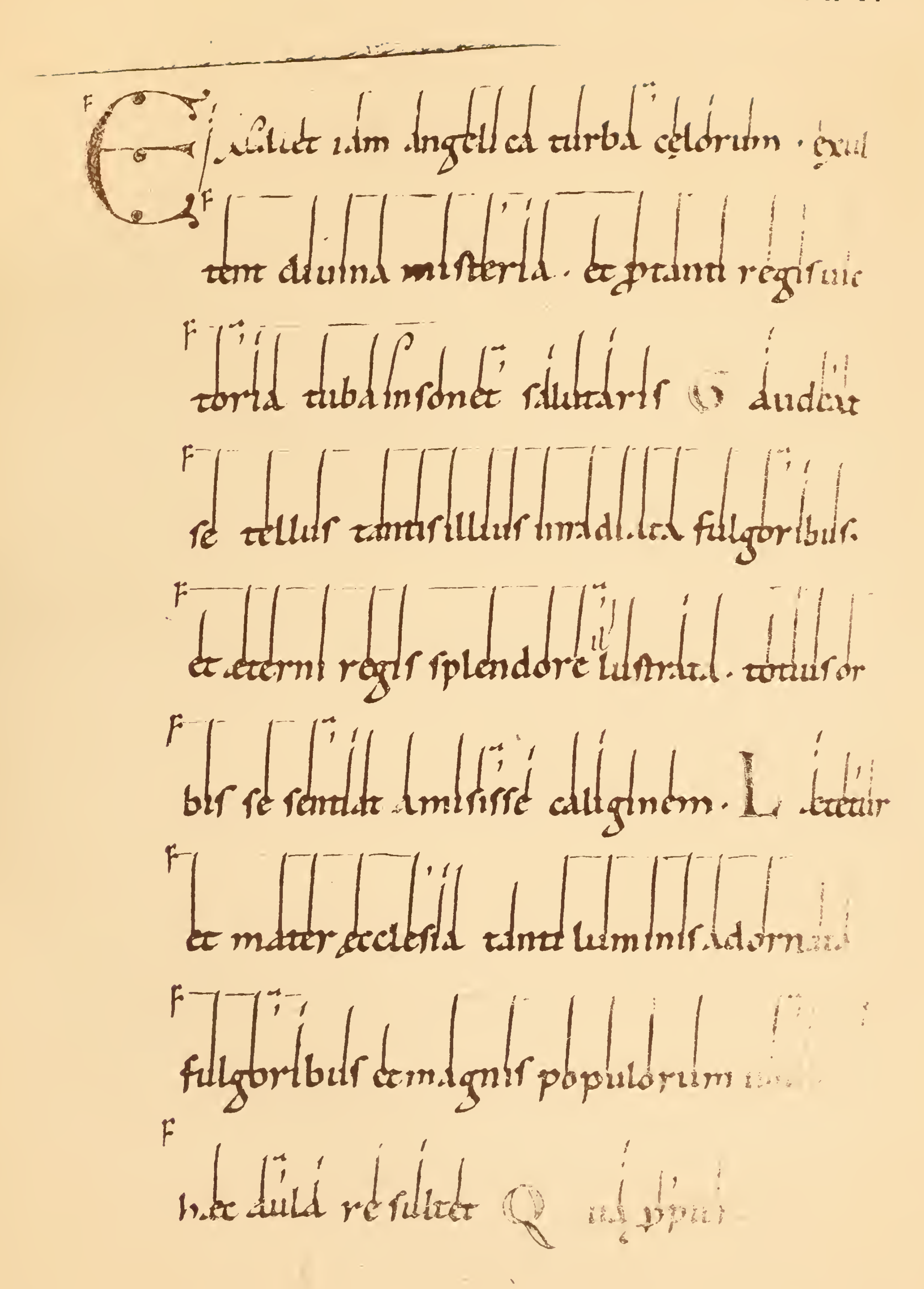
CODEX CONSERVÉ DANS L'AUTEL DE L'ÉGLISE PARMI LES RELIQUES LES PLUS INSIGNES. XIIe SIÈCLE. RELIURE D'IVOIRE.

NOTATION DES PL. PRÉCÉDENTES APPLIQUÉE A LA PORTÉE. LIGNE F, ROUGE ; C, JAUNE ; LES AUTRES A LA POINTE.



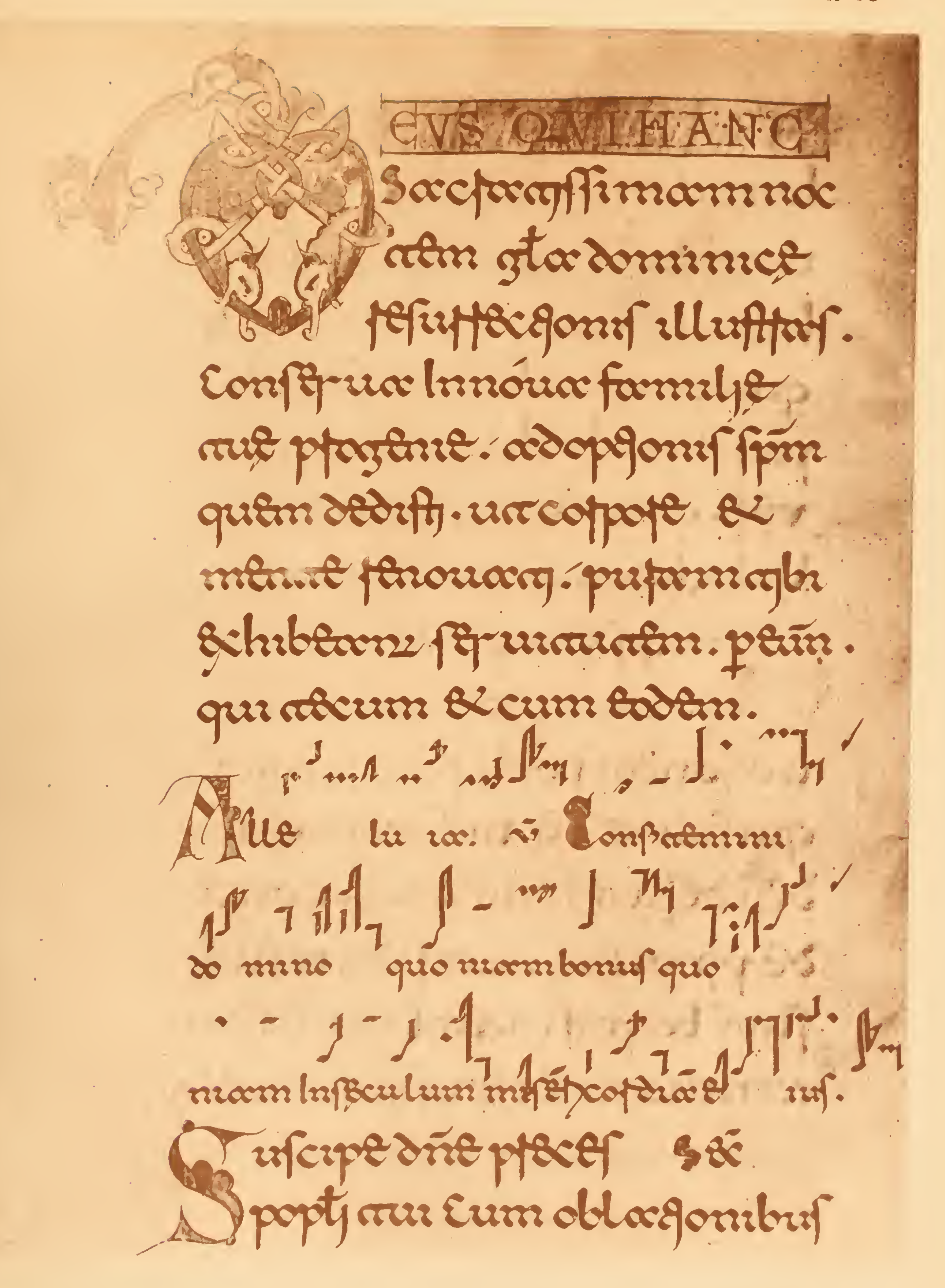
NONANTOLA. MÊME MANUSCRIT QUE LA PL. 14.

MÊME NOTATION SUR DES VOCALISES. DISTINCTIONS MUSICALES INDIQUÉES PAR DES BARRES DE SÉPARATION COURONNÉES DE LIS.



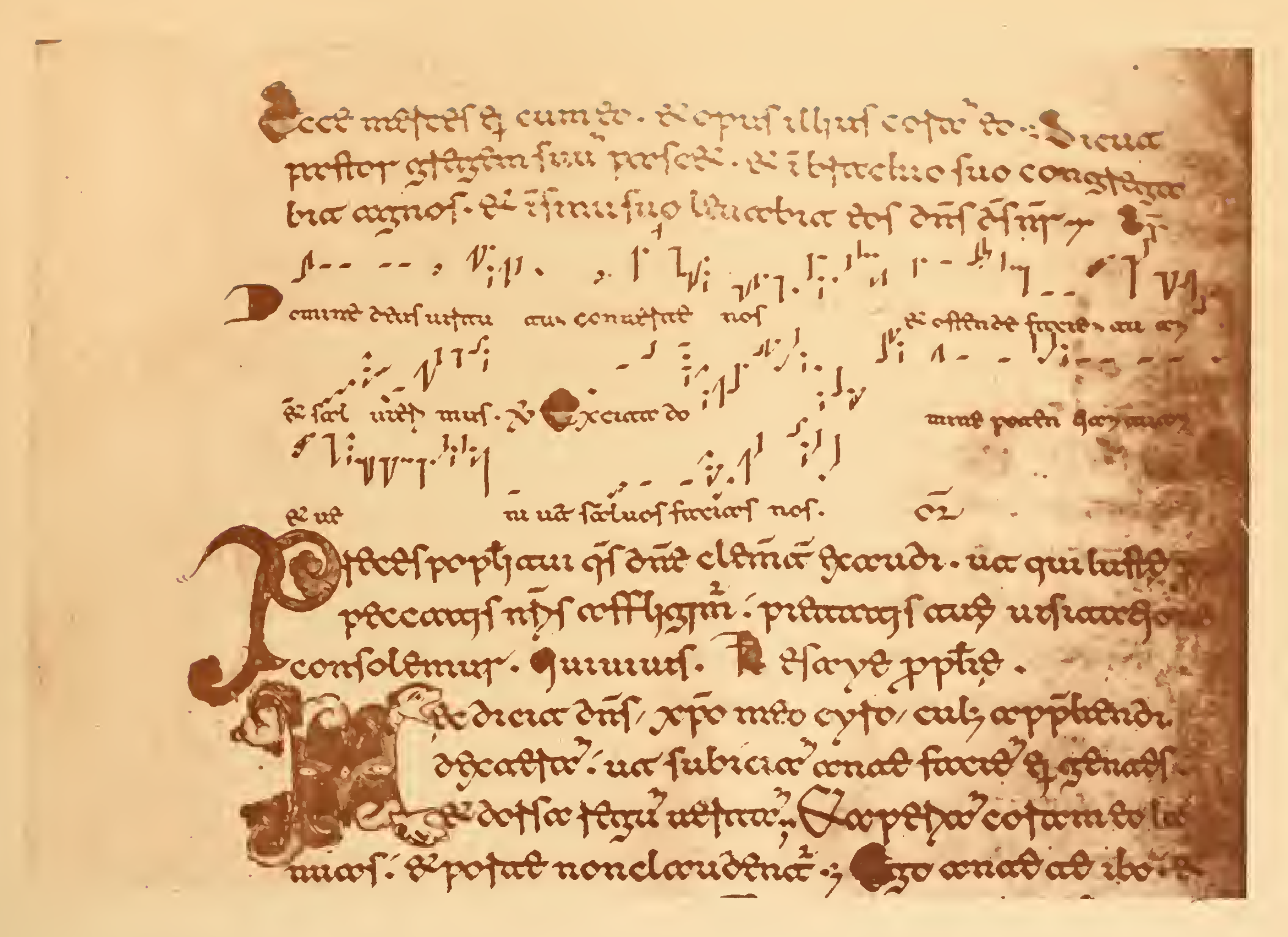
NONANTOLA. AUTRE CODEX CONSERVÉ DANS L'AUTEL.
NOTATION NONANTOLIENNE APPLIQUÉE A UNE MÉLODIE SYLLABIQUE.

ROME, CASANATENSE, C. IV. 2. TROPAIRE DE NONANTOLA. XIIe SIÈCLE. NOTATION NONANTOLIENNE.

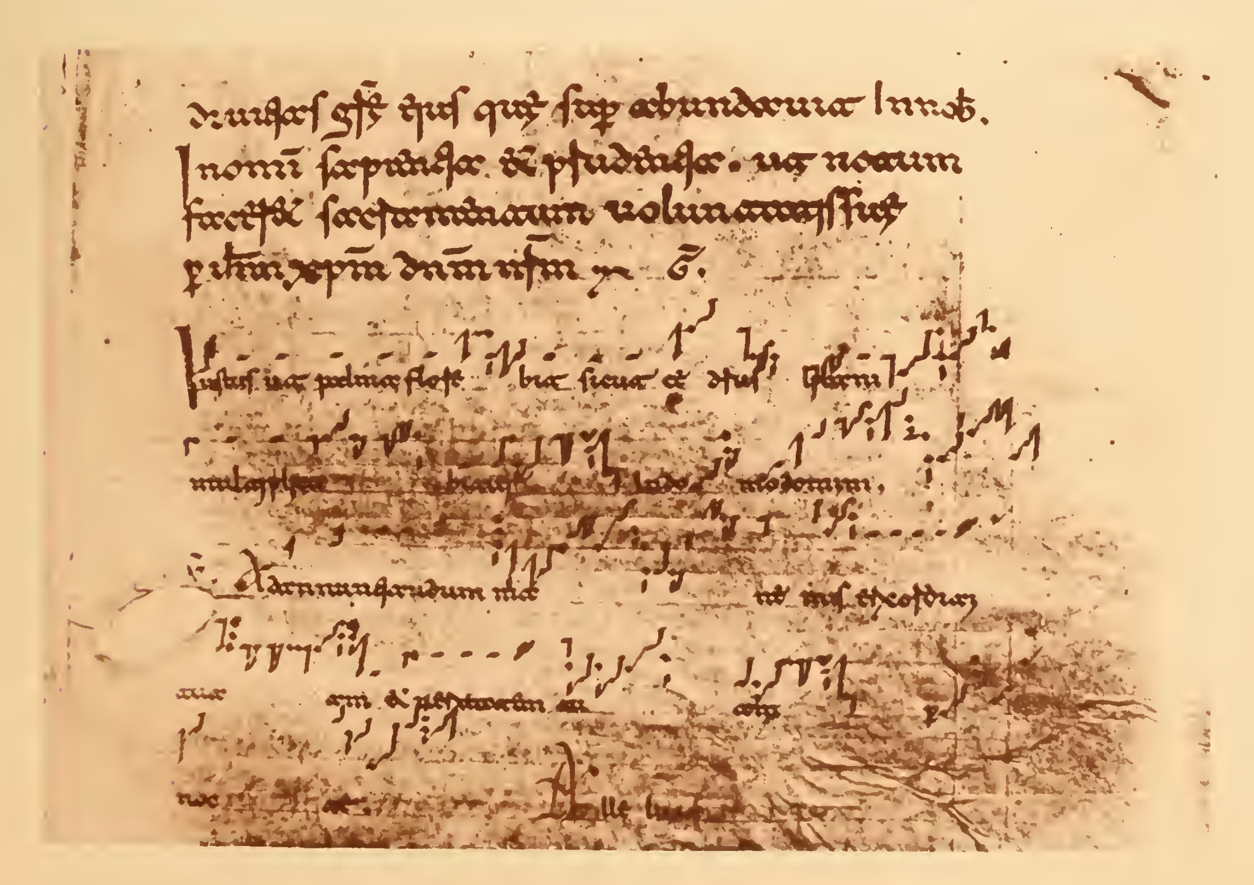


MONT-CASSIN, NN. 339. SACRAMENTAIRE DE L'ABBÉ DESIDERIUS, F° 61. 1058-1087.
NOTATION LOMBARDE, DIASTÉMATIQUE, SANS CLEFS.

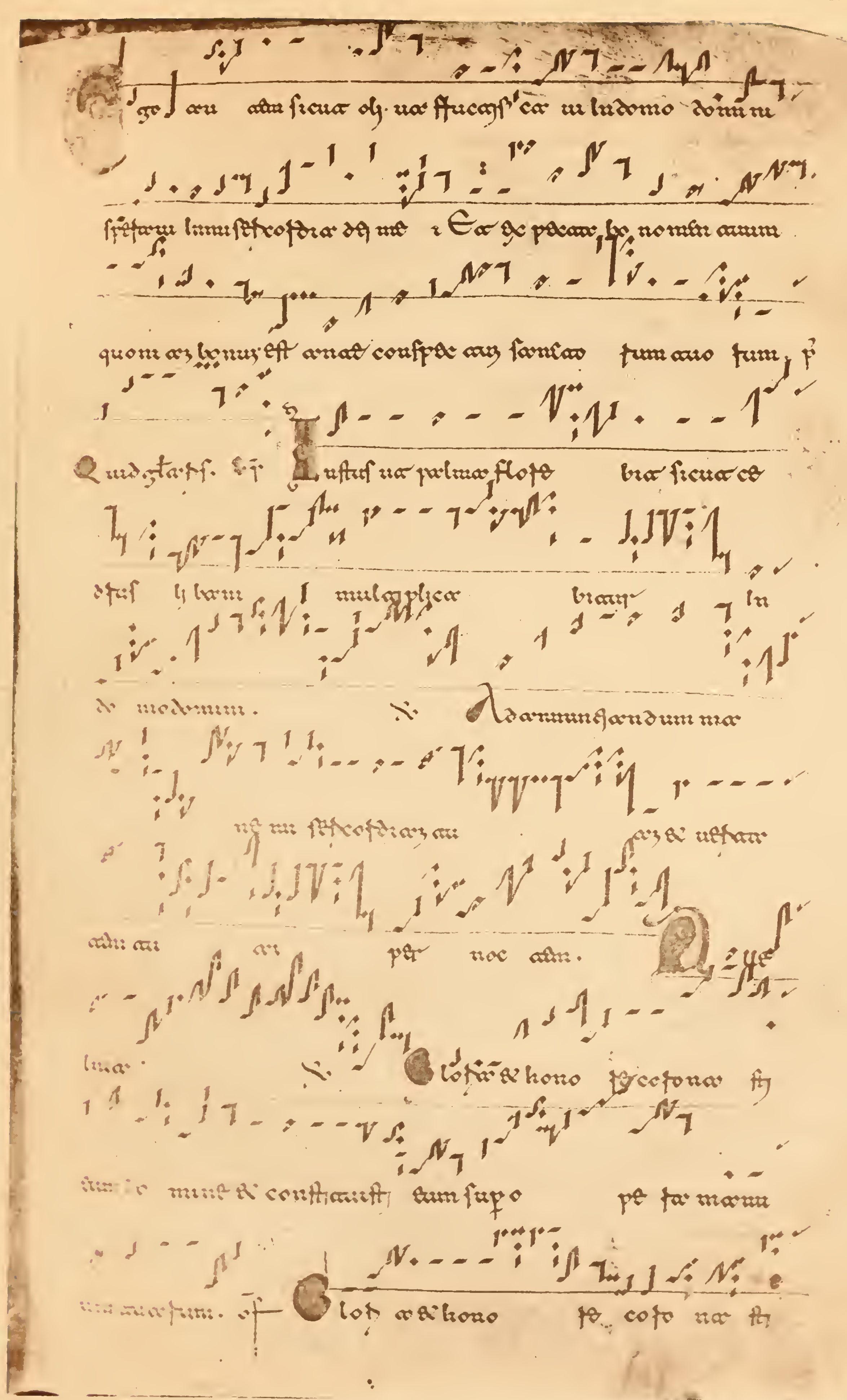
ROME, SAINT-CALLIXTE. COLLECTION DE DOM GRÉGOIRE PALMIERI O. S. B. FRAGMENT. XI[e] SIÈCLE.
NOTATION LOMBARDE, DIASTÉMATIQUE. SANS LIGNES, SANS CLEFS.



MONT-CASSIN, NN. 540. MISSEL PLÉNIER. F° VIII^{v}. FIN DU XIe SIÈCLE. NOTATION LOMBARDE.



ROME, VATICANE, FONDS OTTOBONI, N° 576. MISSEL PLÉNIER, F° 22^{r}. XIIe SIÈCLE.
NOTATION LOMBARDE SUR TROIS LIGNES A LA POINTE, SANS CLEFS



MONT-CASSIN, NN. 546. GRADUEL, F° 49ʳ. XIIᵉ SIÈCLE, DÉBUT.

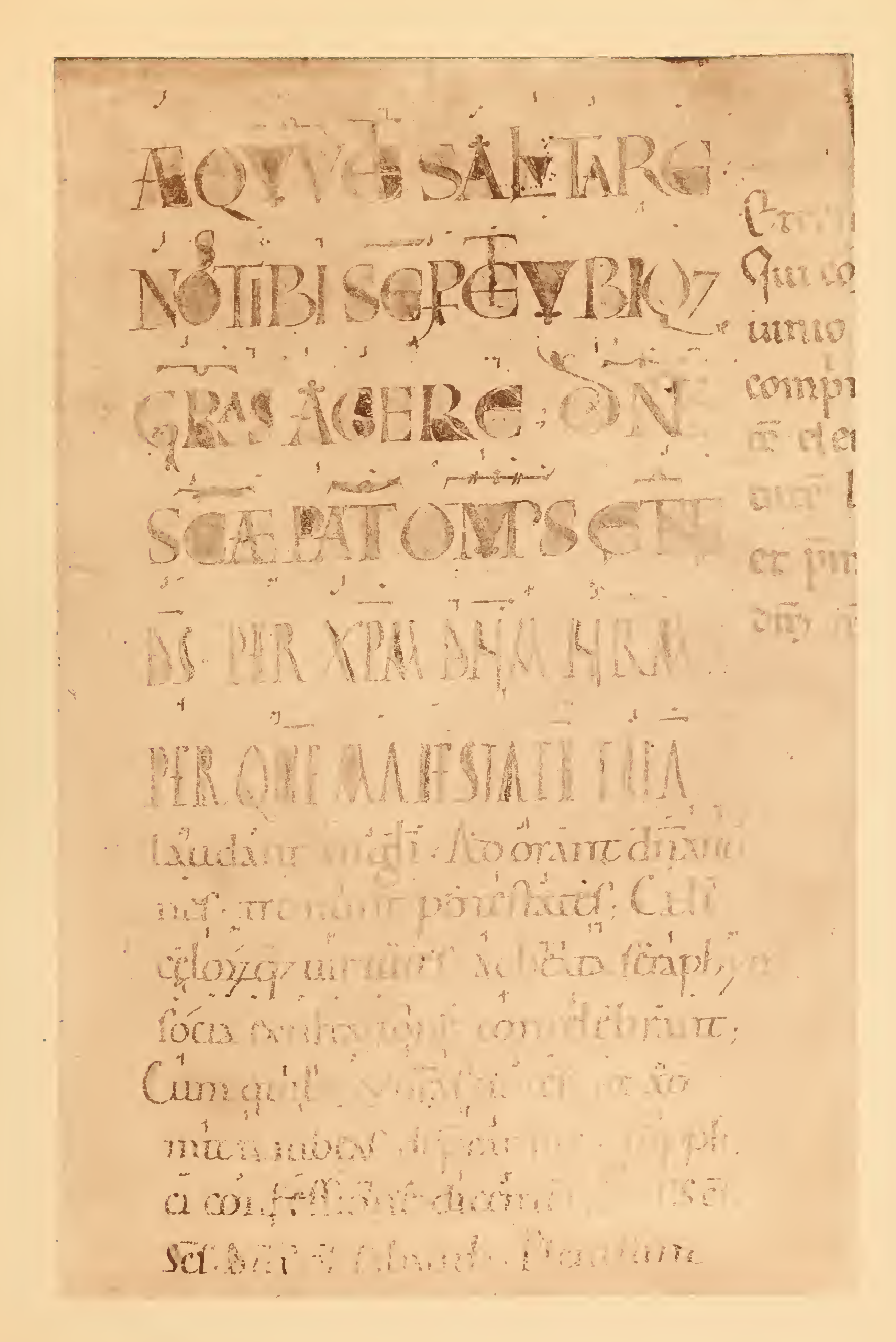
NOT. LOMB. SUR TROIS LIGNES : FA, ROUGE ; UT, JAUNE ; LA TROISIÈME A LA POINTE ; CLEFS AJOUTÉES.

ROME, BIBL. BARBERINI, XIII, 12. MISSEL PLÉNIER, F° XIII^{r}. XIIe SIECLE.

VIENT DE CAJAZZO. NOTAT. LOMB. SUR UNE LIGNE TRACEE POUR LE TEXTE ; SANS CLEFS. (LÉGÈRE RÉDUCTION.)

NAPLES, BIBL. NATIONALE, VII. AA. 3. BIBLE. XIIe SIÈCLE.
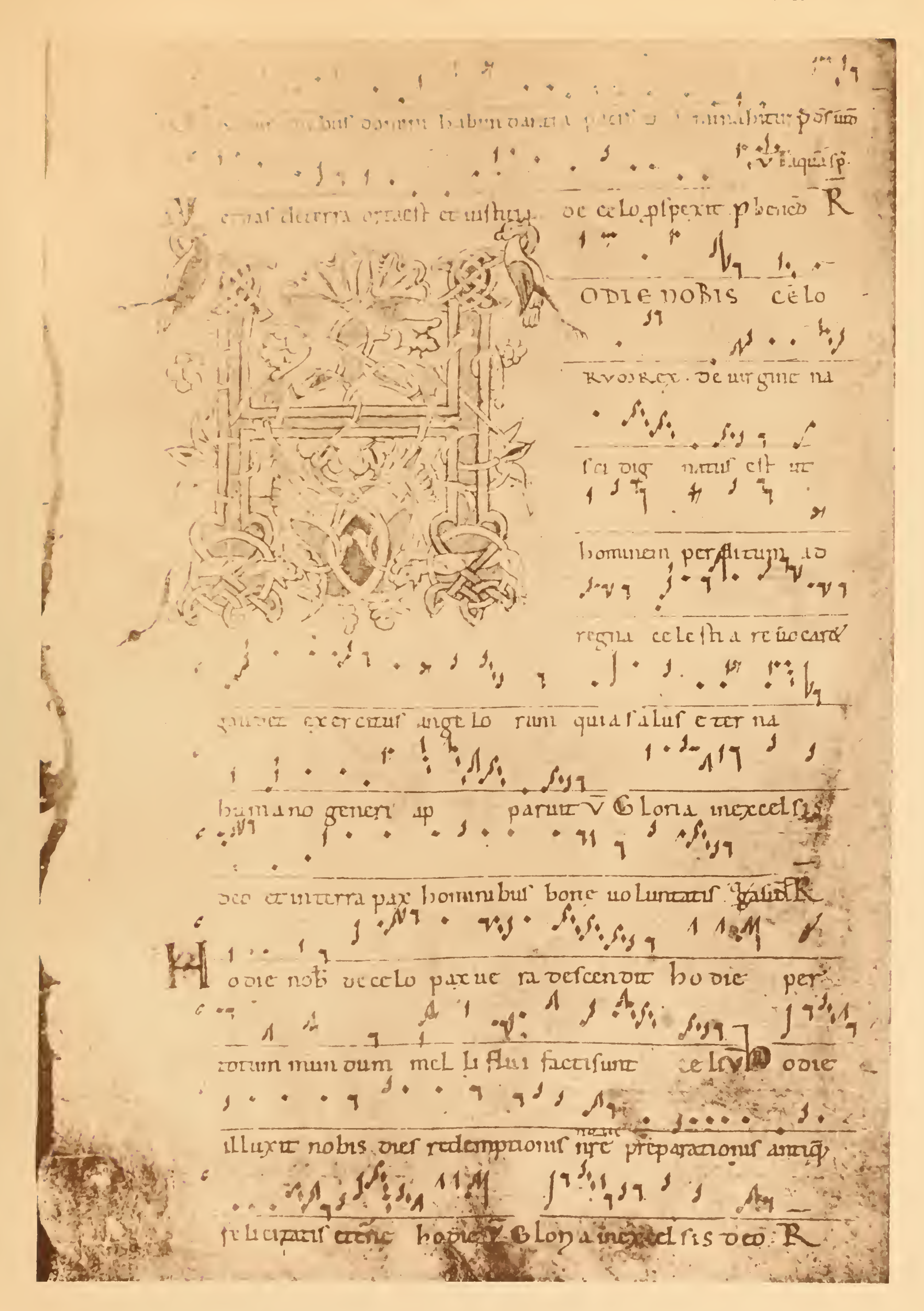
LAMENTATIONS DE JÉRÉMIE. NOTATION LOMBARDE ET NOTATION AQUITAINE.



ROME, VALLICELLANE, B. 24. SACRAMENTAIRE DE SUBIACO. A. D. 1075.
ÉCRITURE LATINE, NOTATION ITALIENNE DESCENDANT DE LA NOTATION LOMBARDE. (UN PEU RÉDUIT.)

chidiac · Orate electi flectite genua.
Et post paululū dicit. Leuate com
plete orationem uniū in unū et
dicite amē. Tē diac accipiat cereū
et ascendendo p grad ita dicat.
Lumen xpi Deo gratias Lumen xpi
Deo gratias Lumen xpi Deo gratias.
Benedictio cerei.
Exultet iam angelica turba celorum exul
tent diuine misteria et pro tanti regis uictoria tuba
intonet salutaris Gaudeat se tellus tantis irradiata
fulgoribus et eterni regis splendore lustrata to
tius orbis se sentiat amisisse caliginem Letetur
et mater ecclesia tanti luminis adornata ful
goribus et magnis populorum uocibus hec

AREZZO, BIBL. COMMUNALE, ORATIONALE. XIe-XIIe SIÈCLE.
NOTATION ITALIENNE SUR TROIS LIGNES : F ROUGE, LES AUTRES A LA POINTE.



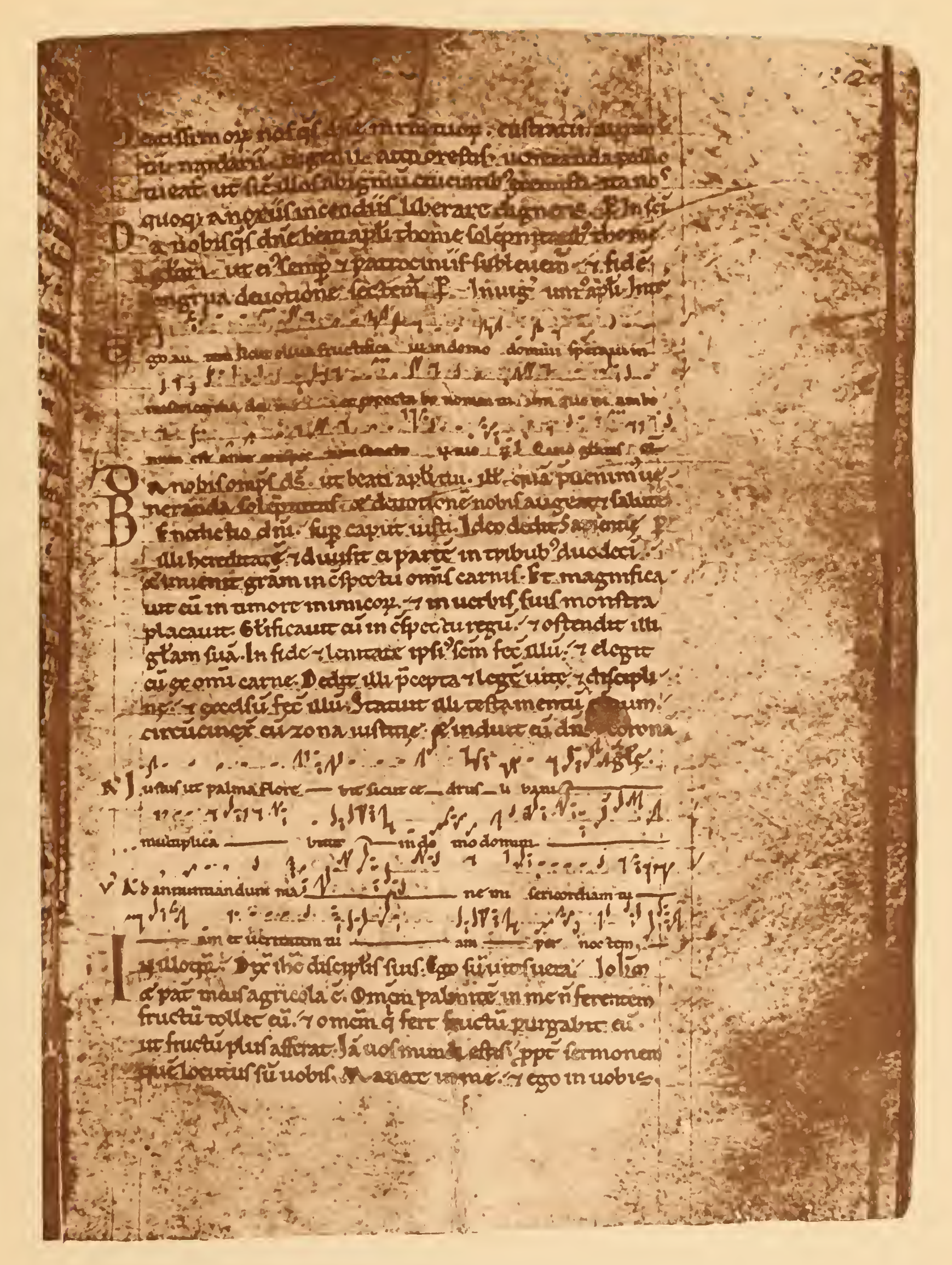
ROME, VALLICELLANE, C. 5.

ANTIPHONAIRE « AD USUM FRATRUM O. S. B. INSERVIENTIUM ECCLESIÆ S. SIXTI ». — F^c 26. XIIe S.

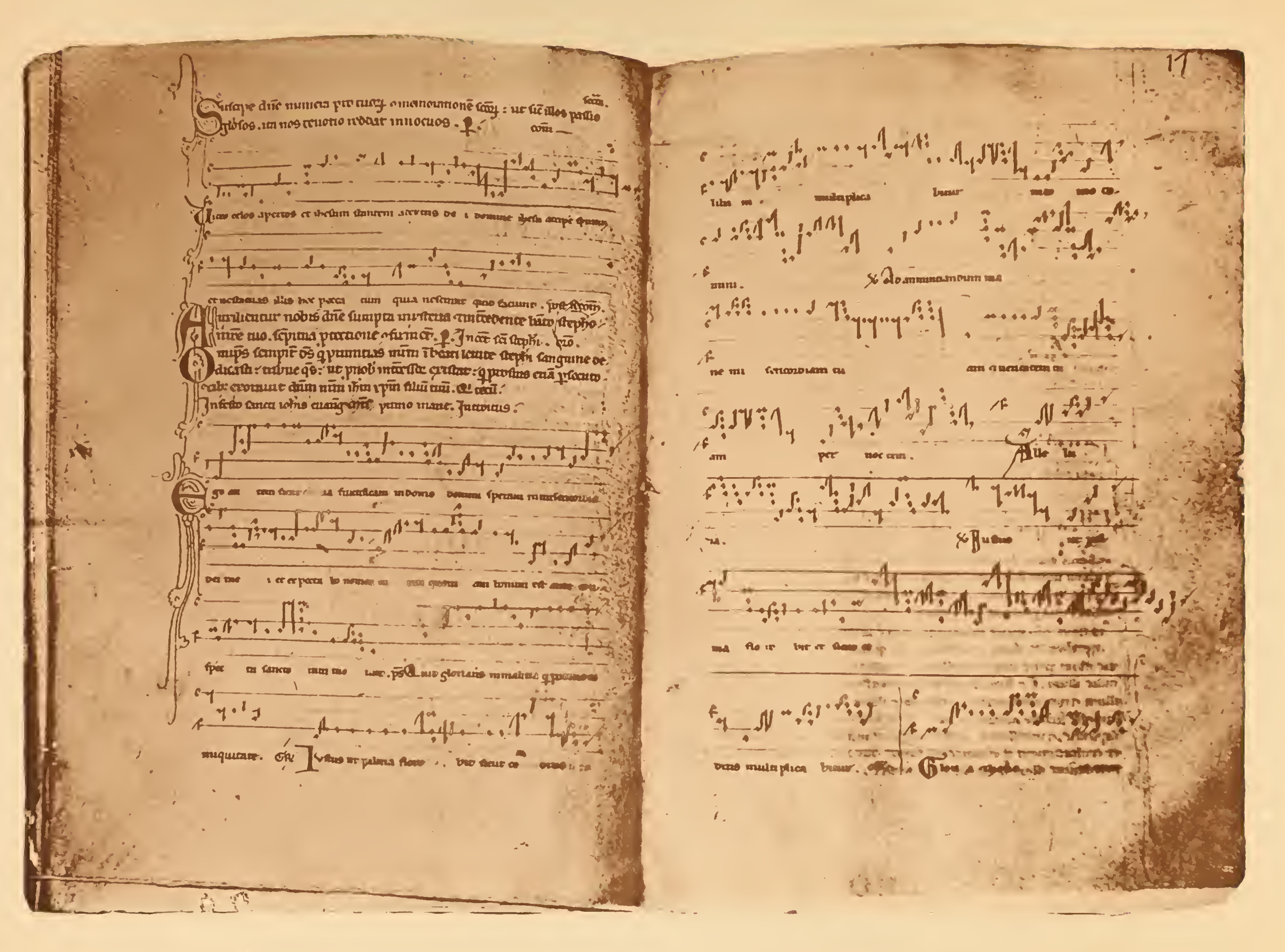
NOTATION ITALIENNE. (CF. PALÉOGRAPHIE MUSICALE, T. I, P. 154.)

ROME, VATICANE, F. LATIN, N° 5319. GRADUEL A L'USAGE DE ST-PIERRE DU VATICAN, XIIe SIÈCLE.

NOTAT. ITALIENNE ; LIGNE F, ROUGE ; C, JAUNE ; LES AUTRES A LA POINTE. CHANT PARTICULIER. (



ROME, CASANATENSE, C. IV. I. ANTIPHONAIRE. XIIIe SIÈCLE. VIENT DE GAËTE.



NAPLES, BIBL. NATIONALE, VI. G, 38. GRADUEL DES AUGUSTINS DE NAPLES. XIIIe SIÈCLE.

NOTATION SUR QUATRE LIGNES NOIRES.

celi ambitu conti nentur do minus uni

uersorum tu es. Beati inmaculati Gla. R.

Domine re fu gium fac tus est no bis

a generatio ne et pro ge

nie Priusquam mon

CV.

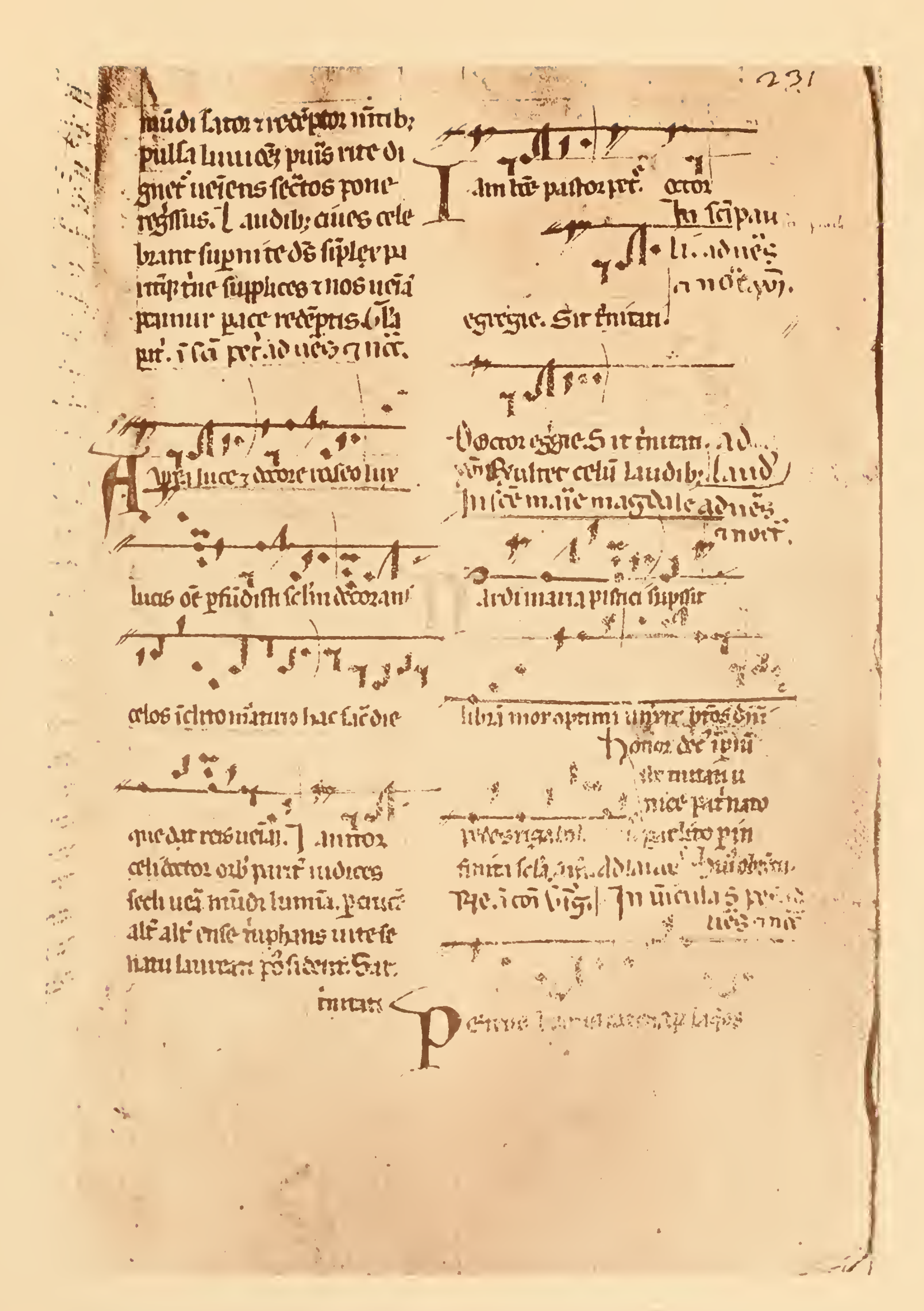
tes fi erent aut formaretur

ter ra et orbis a se culo

et in seculum tu es de us Alle

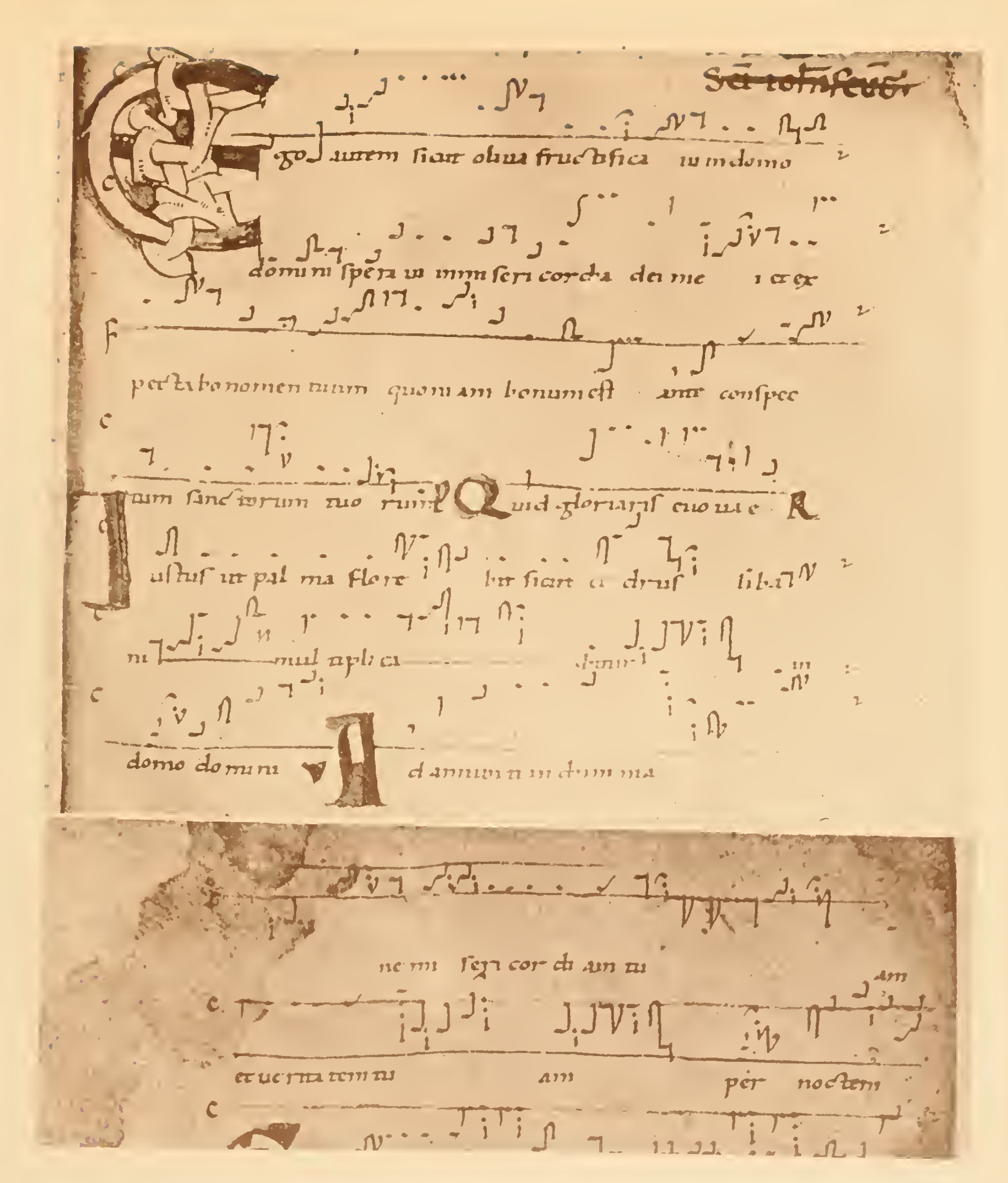
PARIS, BIBL. NATIONALE, NOUV. ACQ. LAT. N° 1669. GRADUEL. F° 123r, XIIIe SIÈCLE.

VIENT DU DIOCÈSE DE GUBBIO. LIGNE DU FA, ROUGE; DE L'UT, JAUNE.

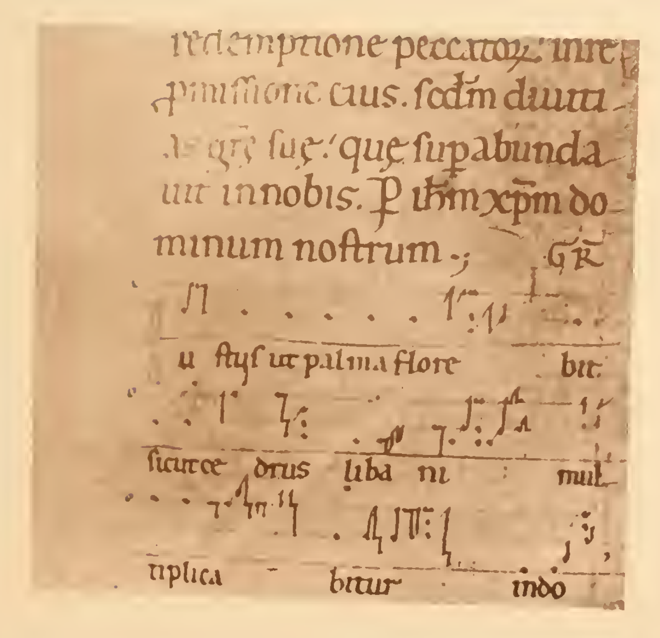


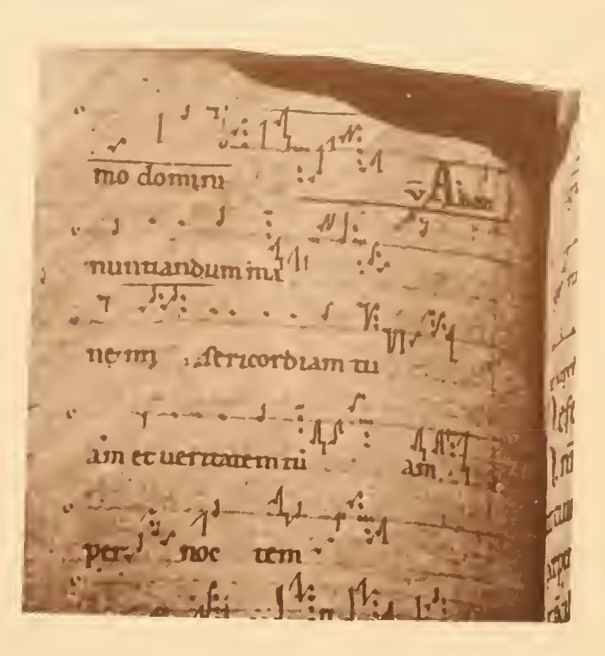
ROME, VALLICELLANE, BRÉVIAIRE FRANCISCAIN, F° 23. XIVe SIÈCLE.

NOTATION SUR UNE LIGNE ROUGE ET DEUX NOIRES. SANS CLEFS.

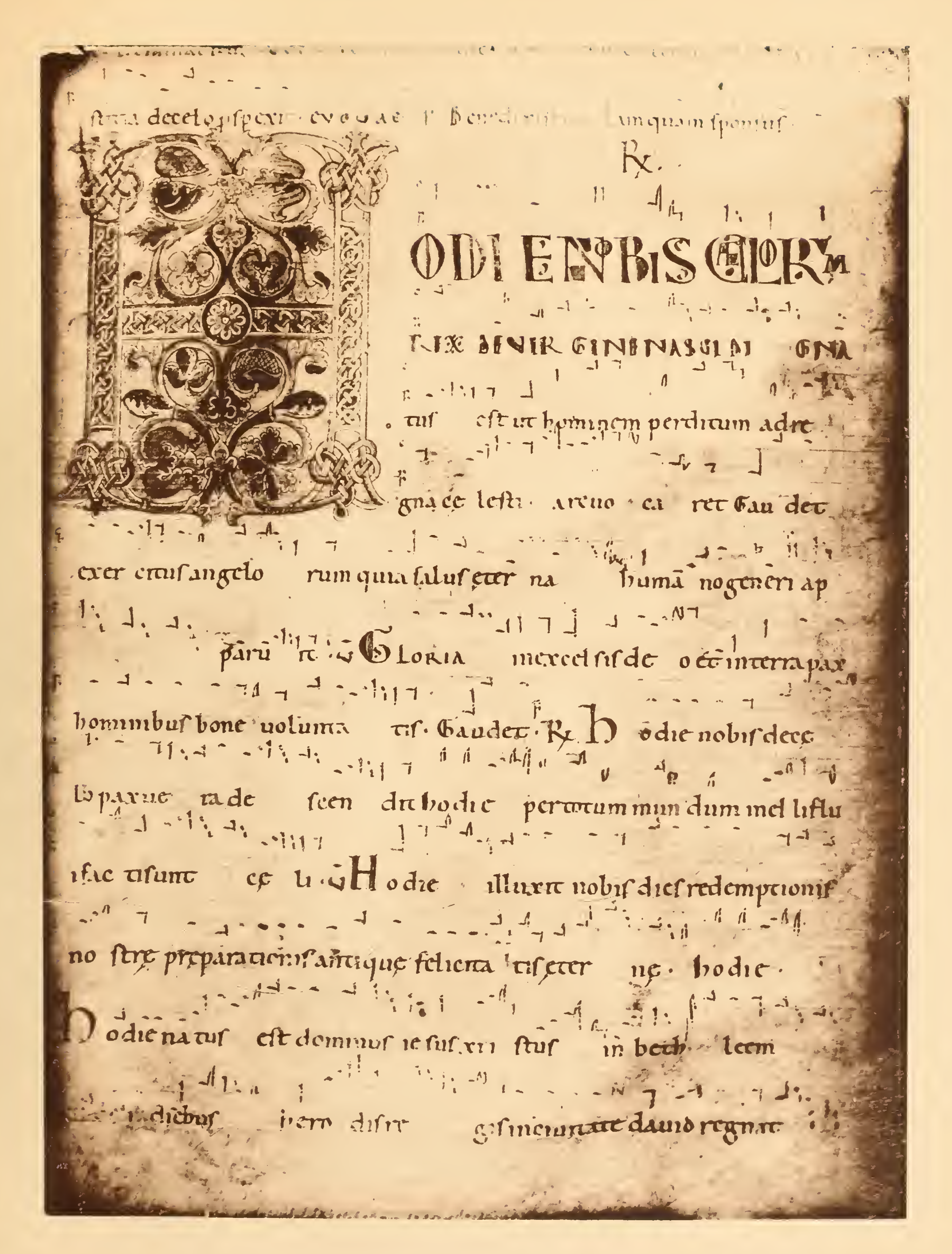


ROME, VALLICELLANE, C. 32. GRADUEL O. S. B. F° 16. XIe-XIIe SIÈCLE. NOTATION ITALIENNE CURSIVE.



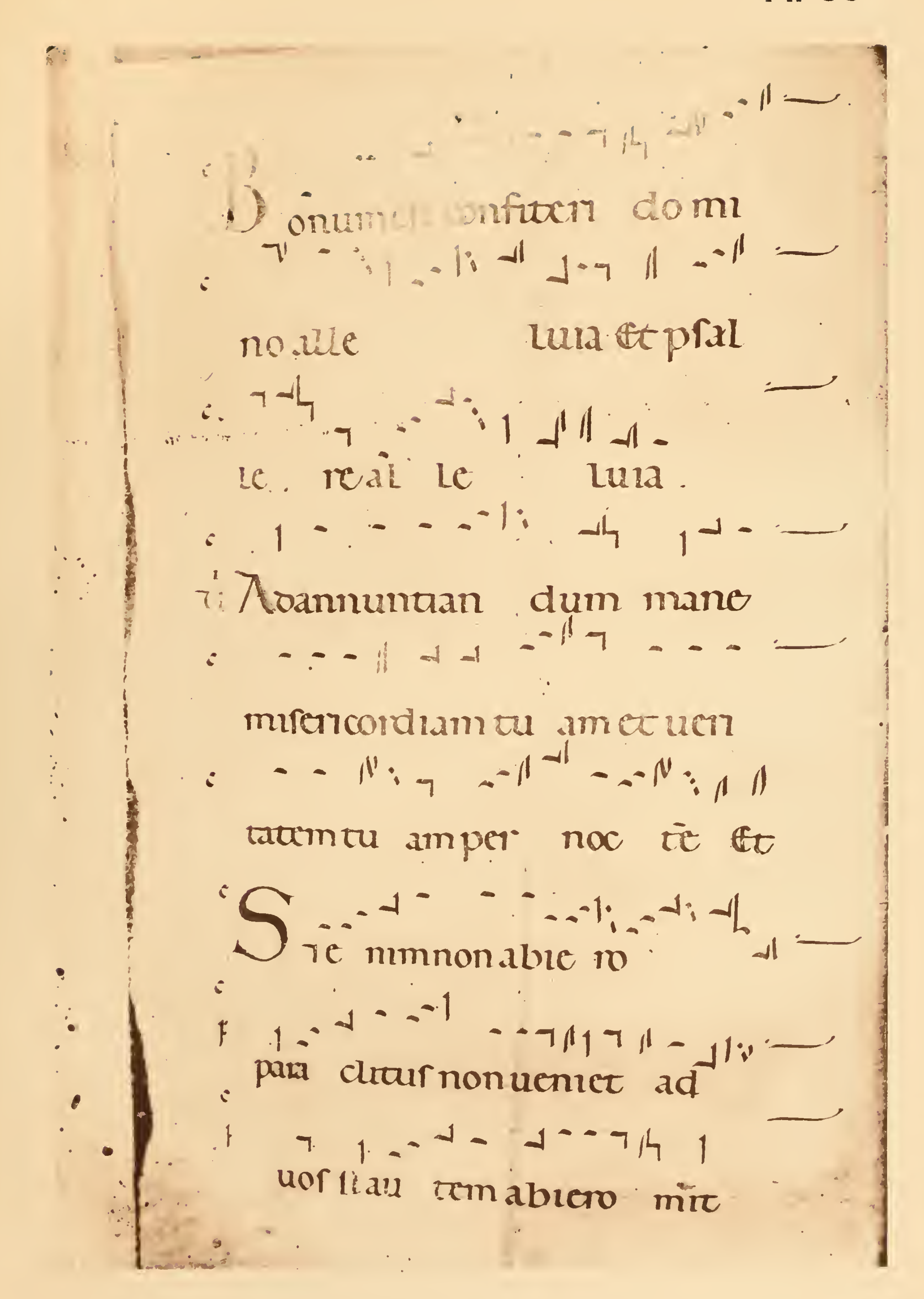


CORTONE, BIBL. COMMUNALE, N° 12. ANTIPHONAIRE, F° 90^v. XIIe SIECLE. (RÉDUIT.)
NOTATION ITALIENNE ; LIGNES : F, ROUGE ; C, JAUNE ; LES AUTRES A LA POINTE SÈCHE.



LUCQUES, CHAPITRE, N° 603.

ANTIPHONAIRE PROVENANT DE L'ABBAYE DE SAINTE-MARIE DI PONTETTO, XII[e] SIÈCLE. LIGNES SÈCHES.
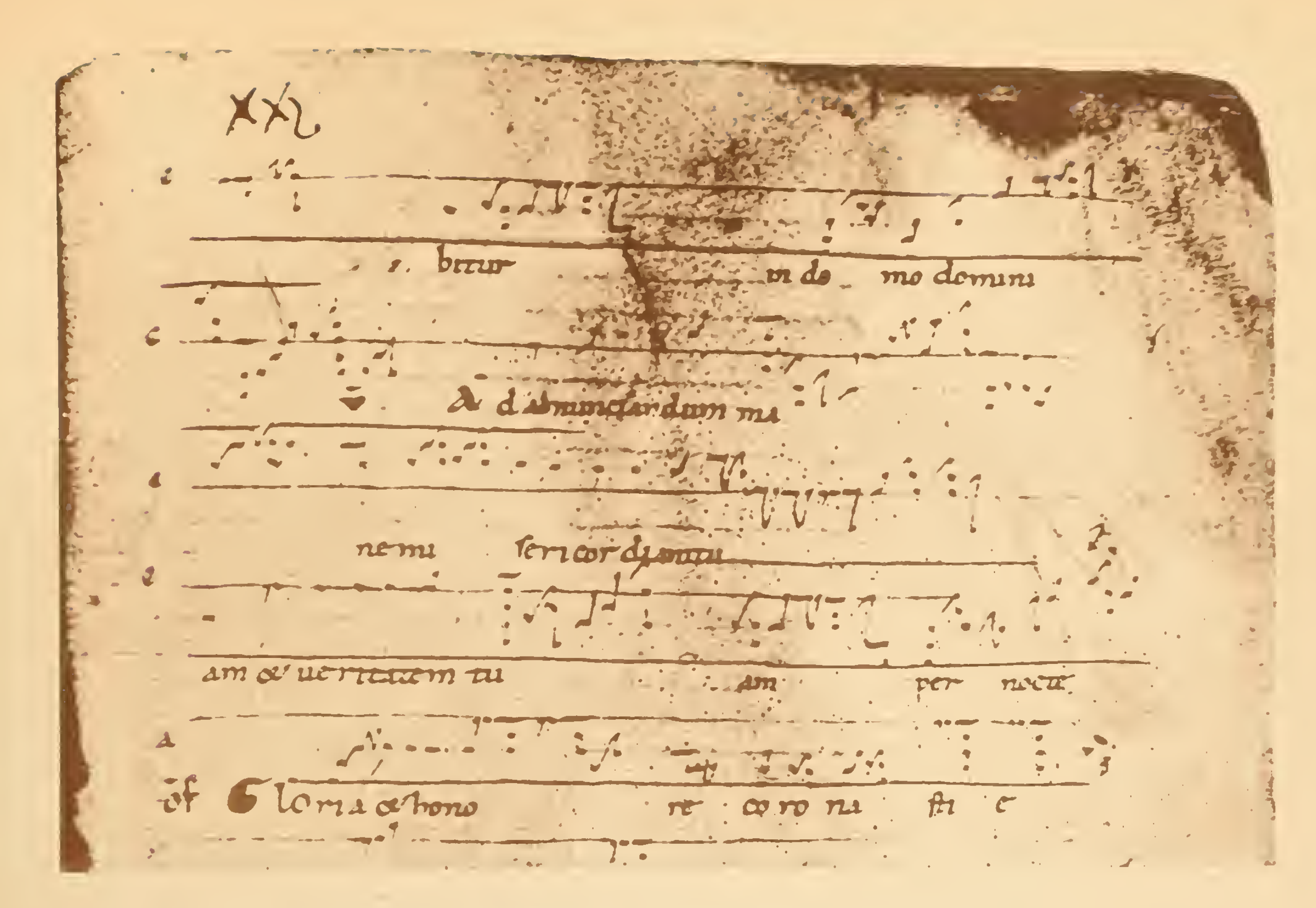


LUCQUES, CHAPITRE, N° 609.

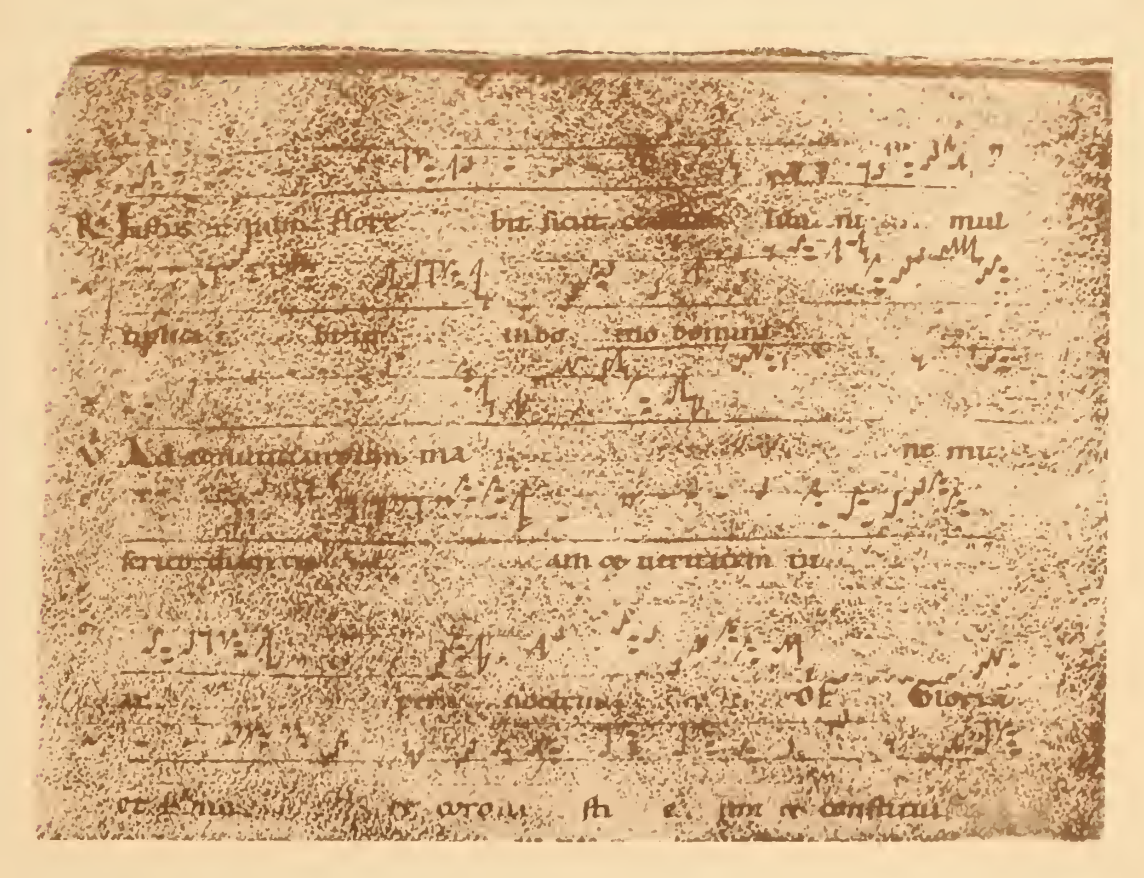
LIBER PROCESSIONUM, ABBAYE DE SAINTE-MARIE DI PONTETTO, XIIIe SIÈCLE, DÉBUT. LIGNES SÈCHES.

salus regi domino Audi nos michahel ange
le summe tu parum descende de poli sede
nobis ferendo opem domini atque leuamen
indulgentie Tu nostros gabrihel hostes
prosterne tu raphael egris affer medelam
morbos absterge noxas minue nosque fac
inter esse gaudiis beatoꝝ In nat aptoꝝ
Nimis honora ti sunt V. Dinu
merabo e os et su per
are nam multipli cabuntur

MODÈNE, CHAPITRE, O. I. 16. « LIBER CANTUS ». XIIIe SIÈCLE.
NOTATION ITALIENNE ; LIGNES : C, JAUNE ; F, ROUGE ; LES AUTRES A LA POINTE.

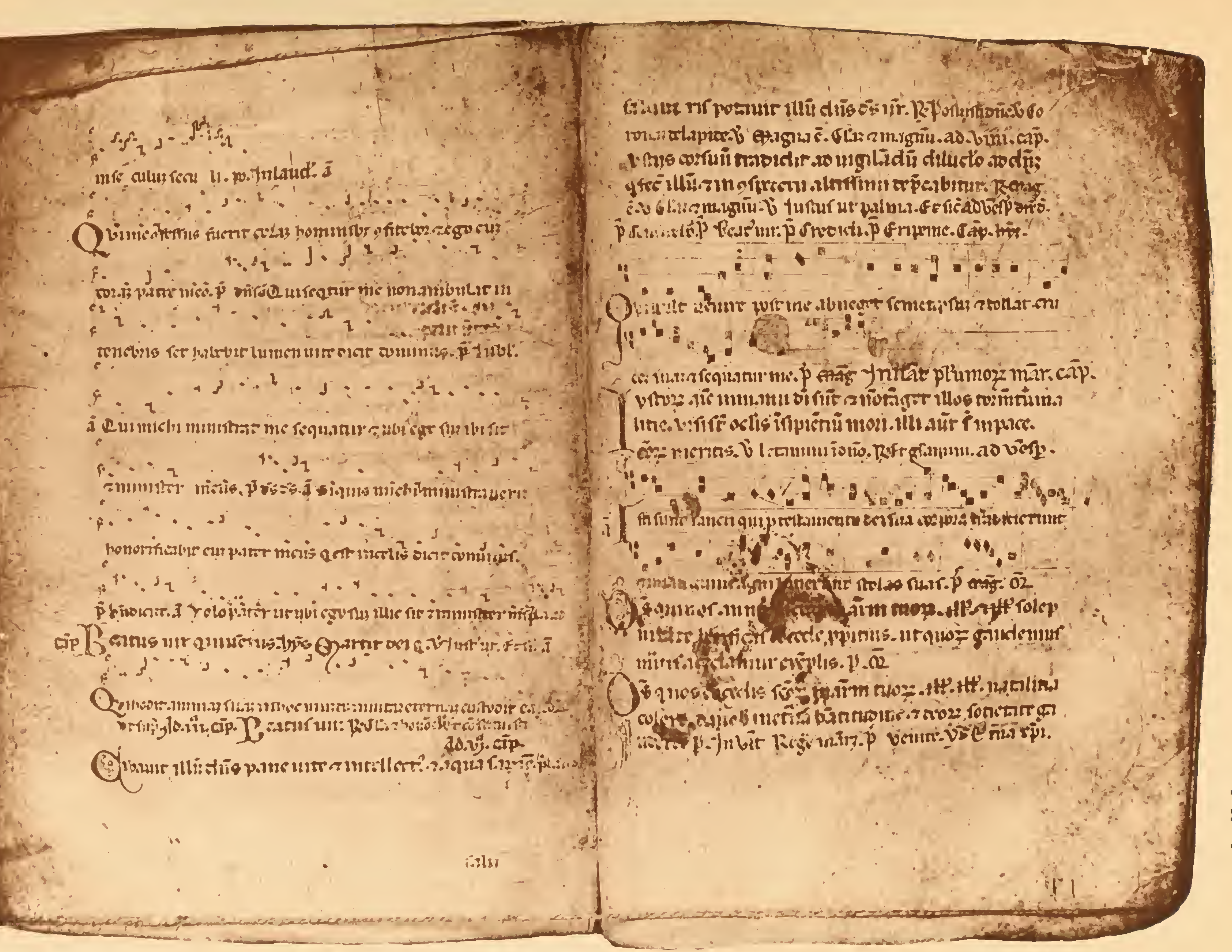


MODÈNE, CHAPITRE, O. I. 7. GRADUEL, XIIIe SIÈCLE.



TURIN, BIBL. NATIONALE, F. IV. 18. GRADUEL DE BOBBIO, F° 18. XIIIe SIÈCLE.

NOTATION ITALIENNE. LIGNES : F, ROUGE ; C, JAUNE ; LES AUTRES A LA POINTE.



ROME, BIBL. BARBERINI, XI. 173. PSAUTIER ET ANTIPHONAIRE. XIVe SIÈCLE. PAGE DE GAUCHE, NOTATION ITALIENNE SUR LIGNES SÈCHES ; PAGE DE DROITE, TRANSITION A LA NOTATION CARRÉE SUR QUATRE LIGNES ROUGES.

bit sicut cedrus liba multiplica bitur

nido tuo domini ℣ Ad annuntiandum ma

ne misericordiam tu am et veritatem tu am

per noctem. Alle lu ia sidonica fuerit V clxx ix.

Beatus vir qui timet

sit temptatio nem quoniam cum probatus fuerit acci

piet coro nam vi te off Gloria et honore

co Posuisti domine in capite eius coro nam de lapi de preci oso In die.

Michi autem nimis honorati sunt amici tui deus nimis confortatus est

principatus eorum ps Domine probasti me et cognouisti me tu cognouisti sessio

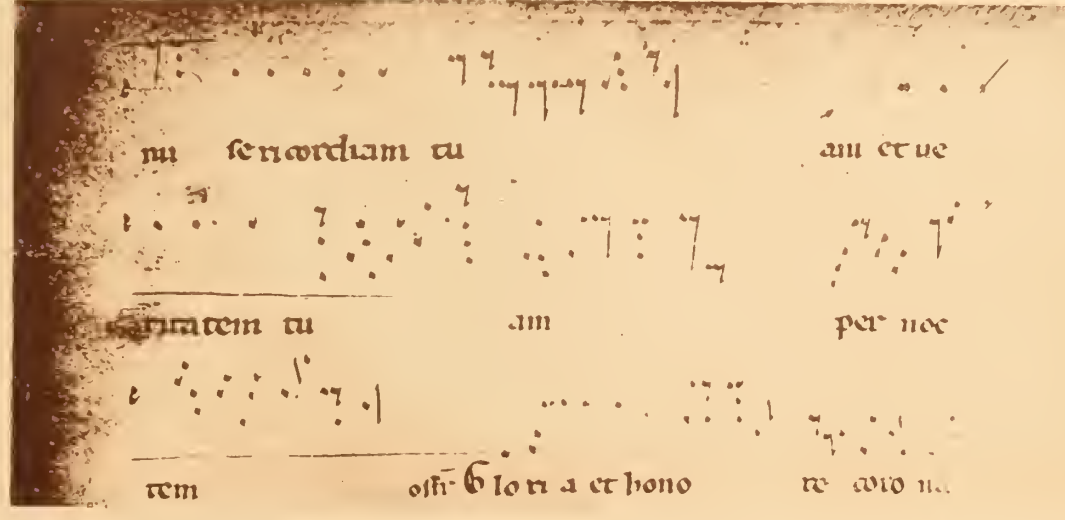
Unicuiq; nrm. nem meam et resurrectionem meam Gloria seculorum Amen R Nimis

honora ti sunt ami ci tui de us nimis conforta

tus est principatus eo rum ℣ Dinumerabo e

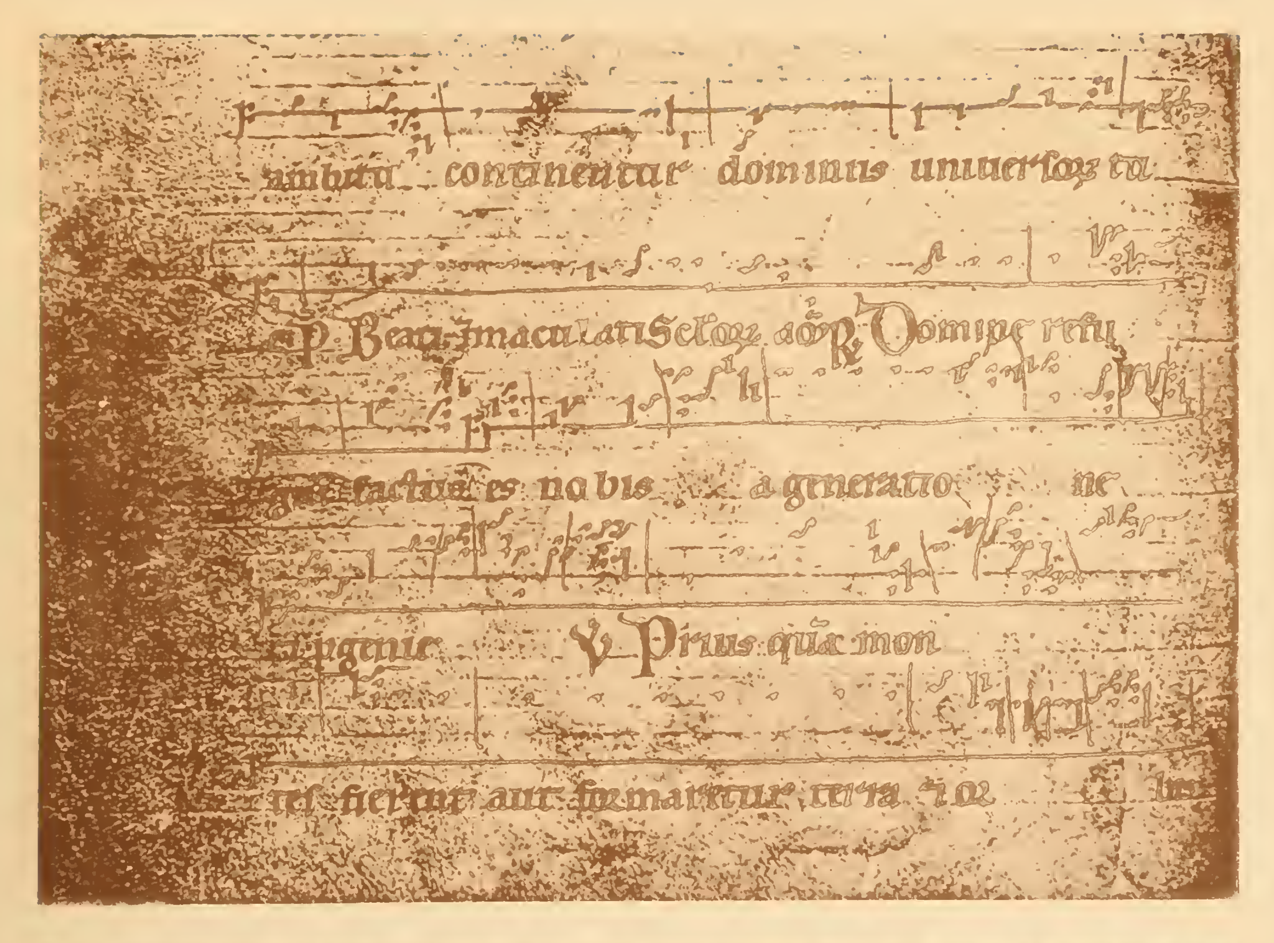
PARIS, BIBL. NATION. NOUV. ACQ. LAT. N° 1414. GRAD. CISTERC. DE SAINTE-MARIE DE MORIMOND, DIOCÈSE DE MILAN, XIIIe SIÈCLE.

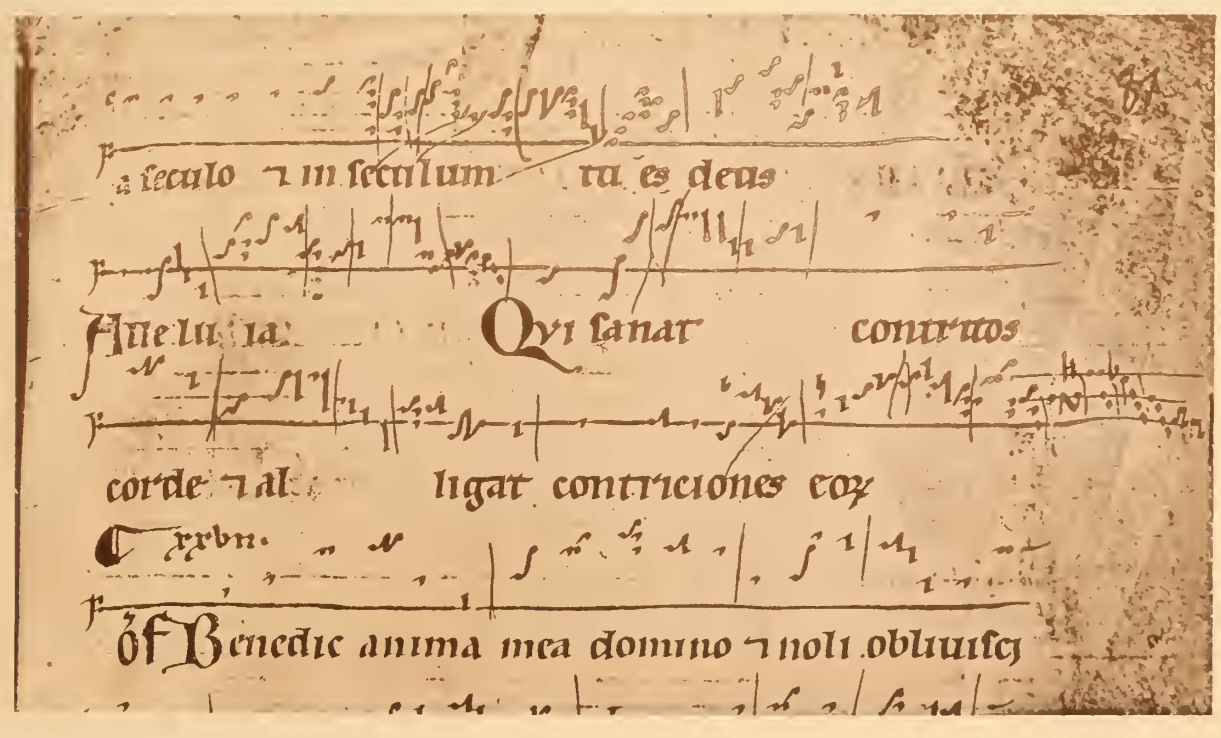
LA NOTATION SE RESSENT DE L'INFLUENCE GOTHIQUE ALLEMANDE.



MONZA, CHAPITRE, C. 14, 77. GRADUEL, F° 28. XII° SIÈCLE. (LÉGÈRE RÉDUCTION).

LIGNES : F. ROUGE ; C. JAUNE ; LES AUTRES A LA POINTE. POINTS LIÉS. — N° XCVI DE FRISI.

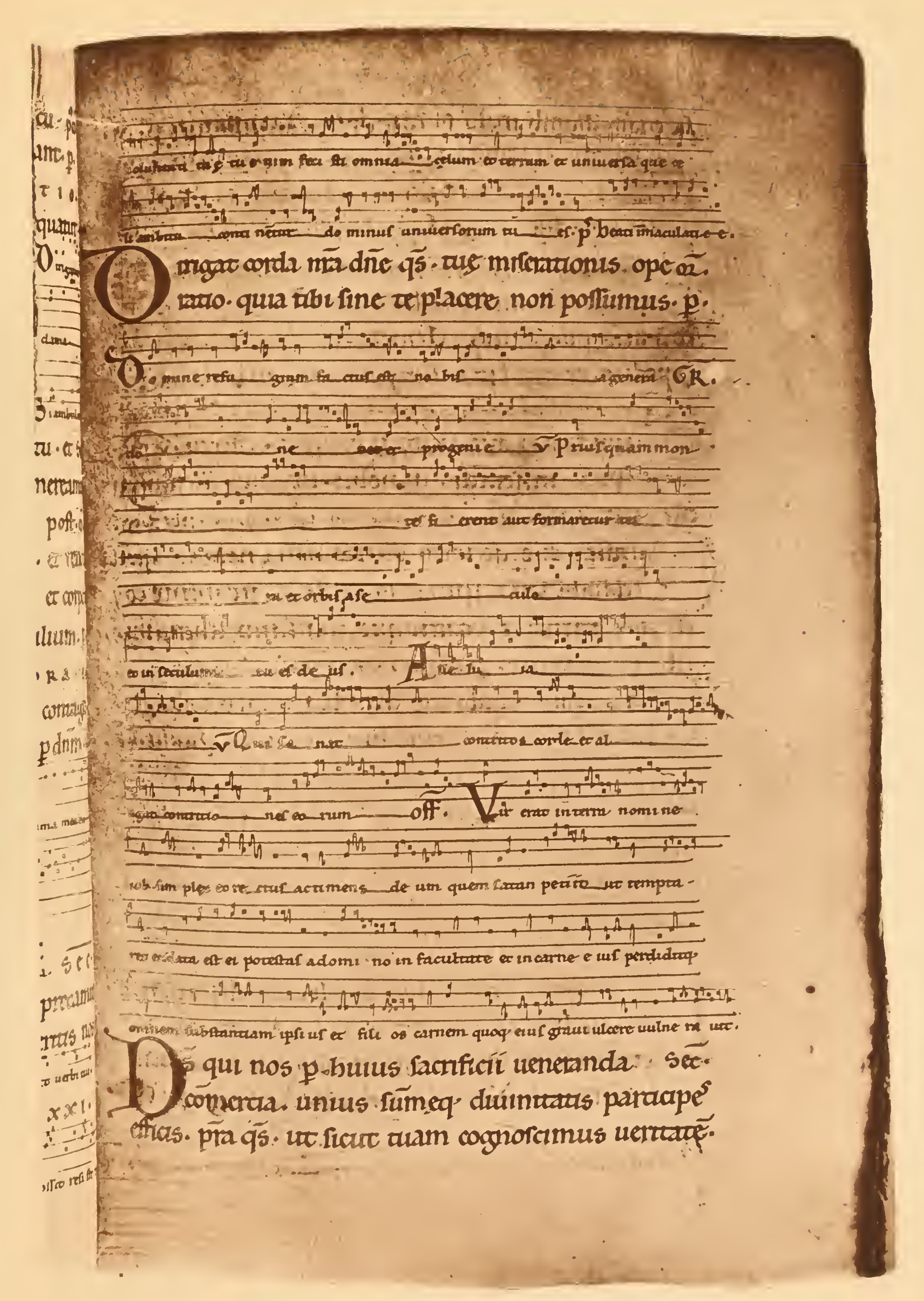




MILAN, AMBROSIENNE, M. 70, SUP. — GRAD. CHARTREUX, F° 80. XIIe-XIIIe SIÈCLE.

AOSTE, BIBL. DE MGR DUC, ÉVÈQUE D'AOSTE. MISSEL PLÉNIER, XIIIe SIÈCLE.

NOTATION : POINTS LIÉS SUR LIGNES ROUGES.

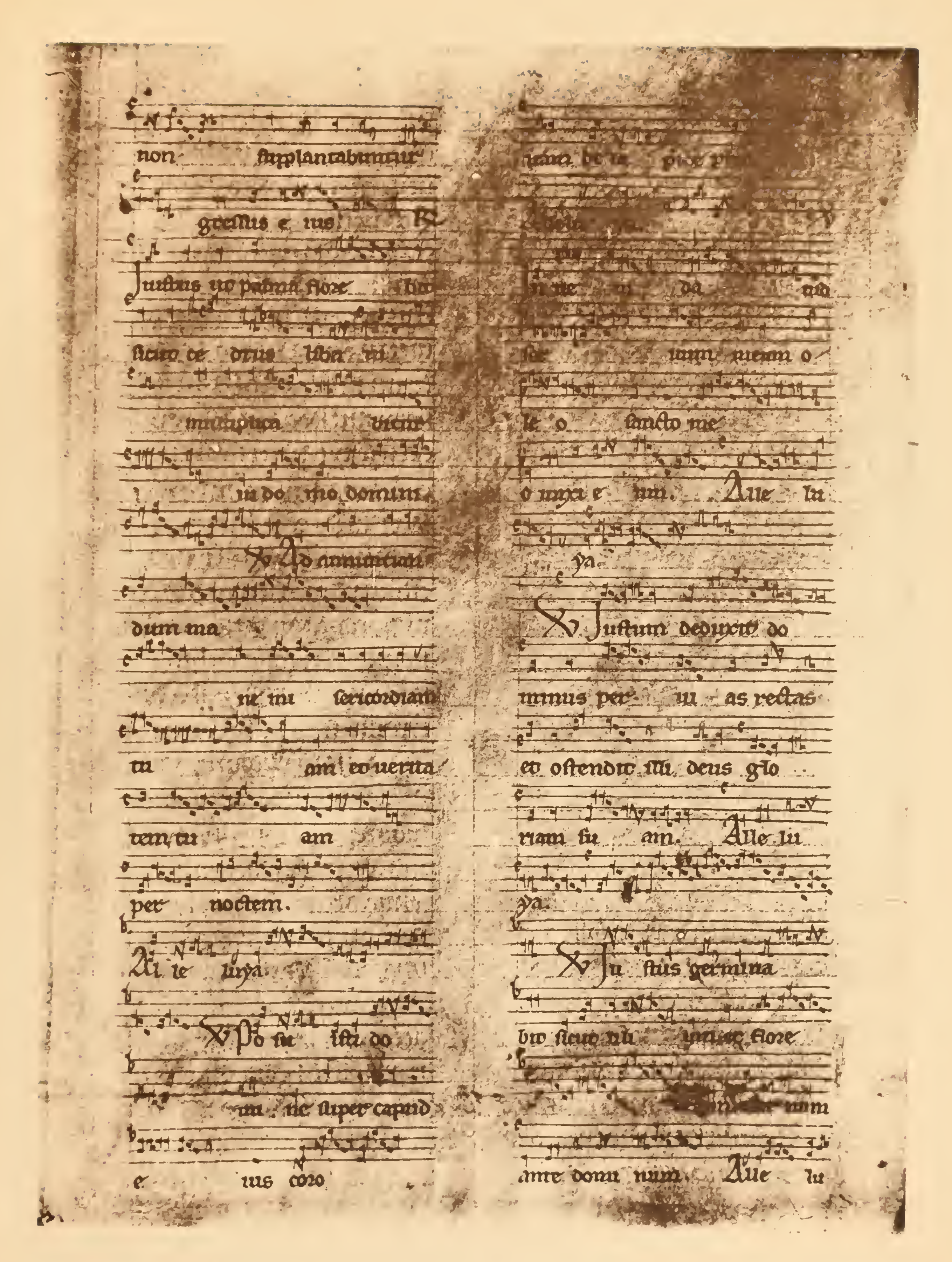

Dirigat corda nr̃a dñe q̄s · tue miserationis · operatio · quia tibi sine te placere non possumus · p.

Ds qui nos p̄ huius sacrificii ueneranda · Sec. commercia · unius sumeq; diuinitatis participes efficis · p̄sta q̄s · ut sicut tuam cognoscimus ueritatē ·

ROME, ANGELICA. D. 73. GRADUEL ET ORATIONALE DE JÉRUSALEM ÉCRIT AVANT 1226.

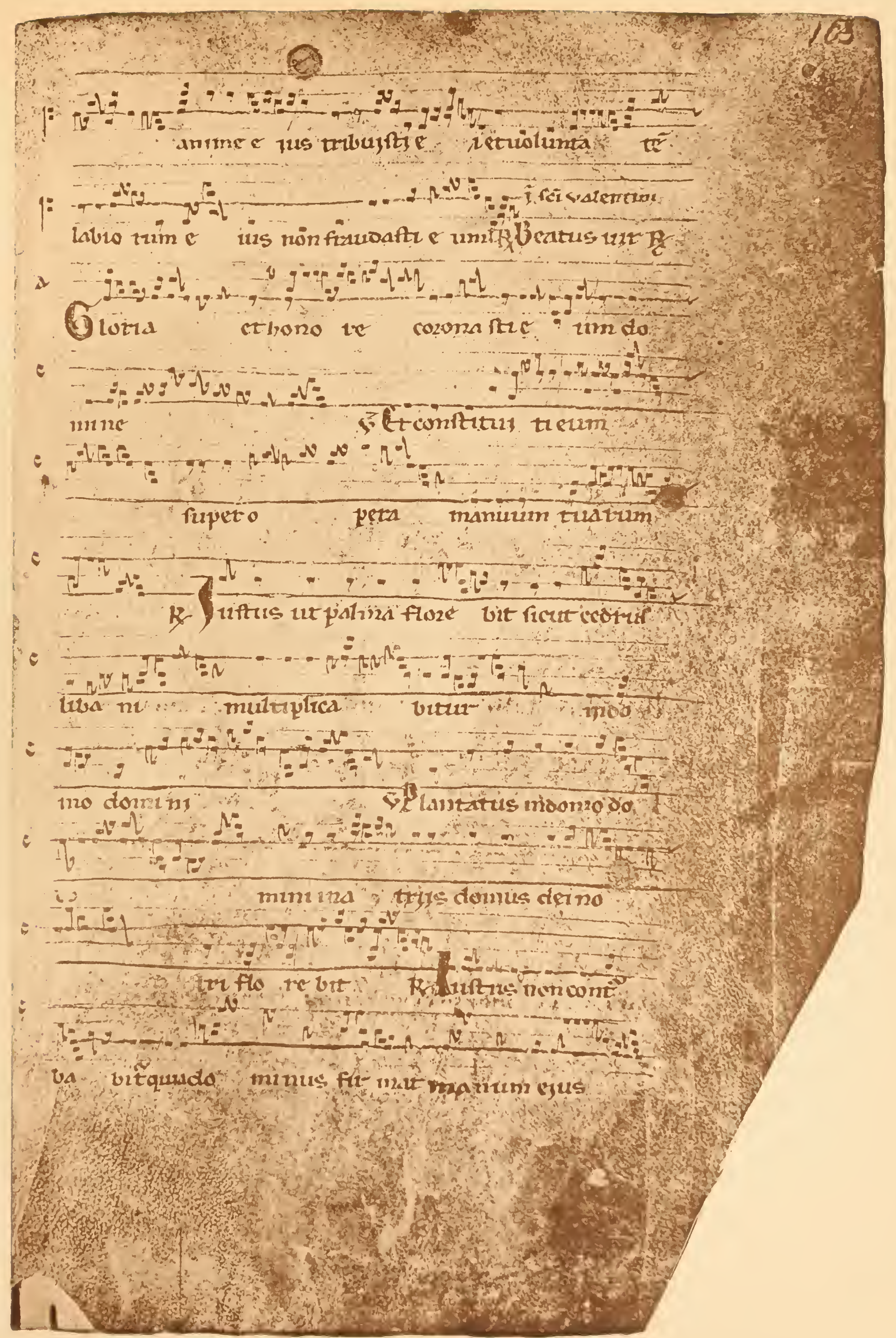
NAPLES, BIBL. NATIONALE, V. G. 11. MISSEL PLÉNIER, F° 22. XIII[e] SIÈCLE.

NOTATION SUR LIGNES NOIRES.
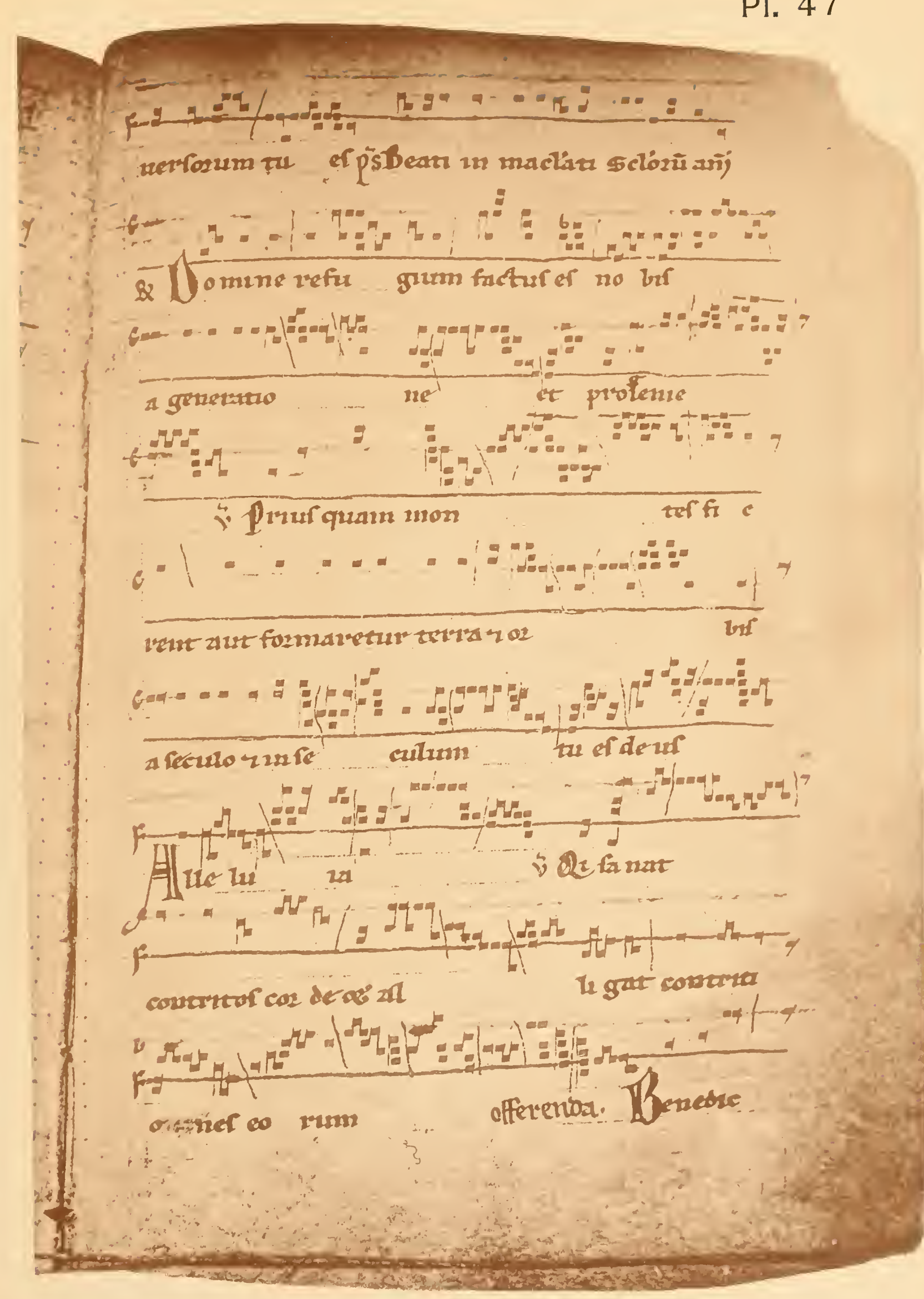


PÉROUSE, CHAPITRE, N° 21. MISSEL, F° 75. XIIIe SIÈCLE.

NOTATION SUR QUATRE LIGNES ROUGES.



MILAN, AMBROS. S. 74, SUP. — GRADUEL, F° 103r. XIIIe SIÈCLE. LIGNES : F, ROUGE ; C, JAUNE.


uersorum tu es ps Beati im maculati sclorū an̄
& Domine refu gium factus es no bis
a generatio ne et progenie
℣ Prius quam mon tes fi e
rent aut formaretur terra ⁊ or bis
a seculo ⁊ in se culum tu es de us
Alle lu ia ℣ Qui sanat
contritos cor de ⁊ al li gat contriti
o[m]nes eo rum offerenda. Benedic

NAPLES, BIBL. NAT. VI, E, 11. GRADUEL CHARTREUX (SAINT-LAURENT DE PADULA), F° 105. XIII[e] SIÈCLE.
LIGNES : F, ROUGE. C, JAUNE ; LES AUTRES A LA POINTE.

me i et expectabo nomen tu um quoniam bonū

est ante conspectum sancto rum tuo rum p̄ gđ

gloriaris euouae Gr̄ Iustus ut palma flore

bit sicut cedrus libani multiplica

bitur in domo domini v̄ Ad ad

nuntiandū ma ne misericordiam

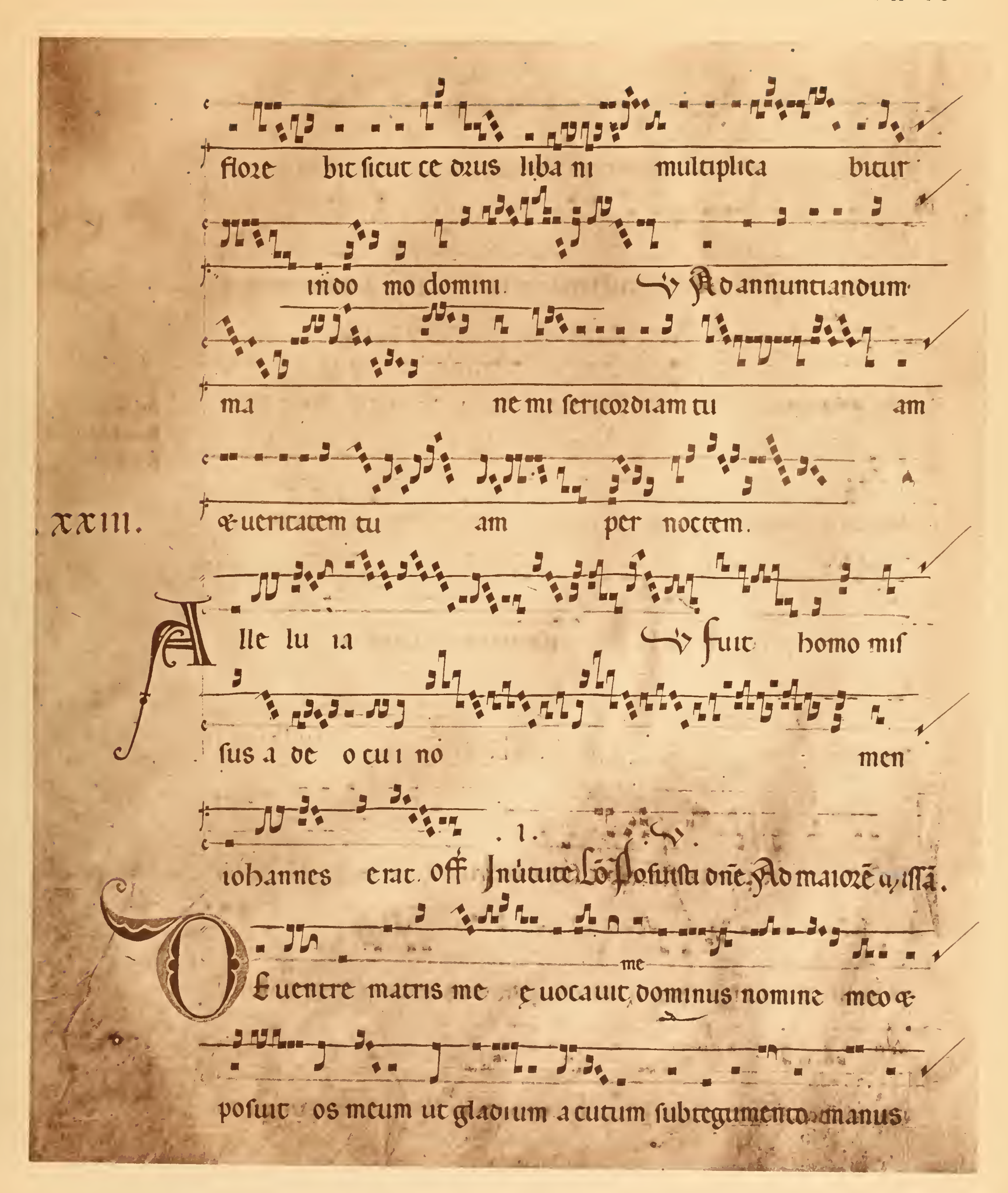
tu am et ueritatē tu am per noctem

of Glori a et hono re coronasti eum et constituisti

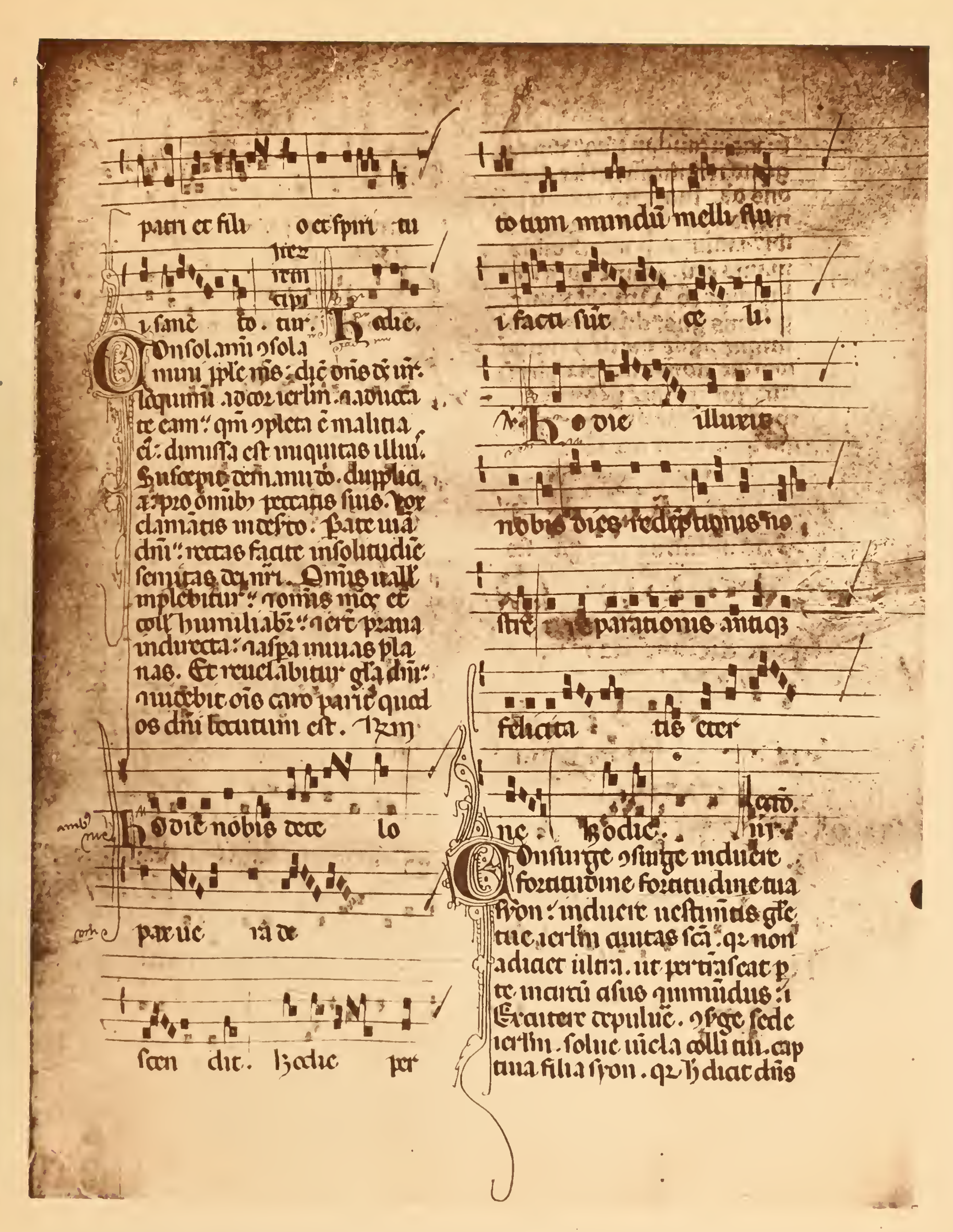
e um sup o pe ra ma nuum tuarū do

mine co Magna est gloria eius in salutari

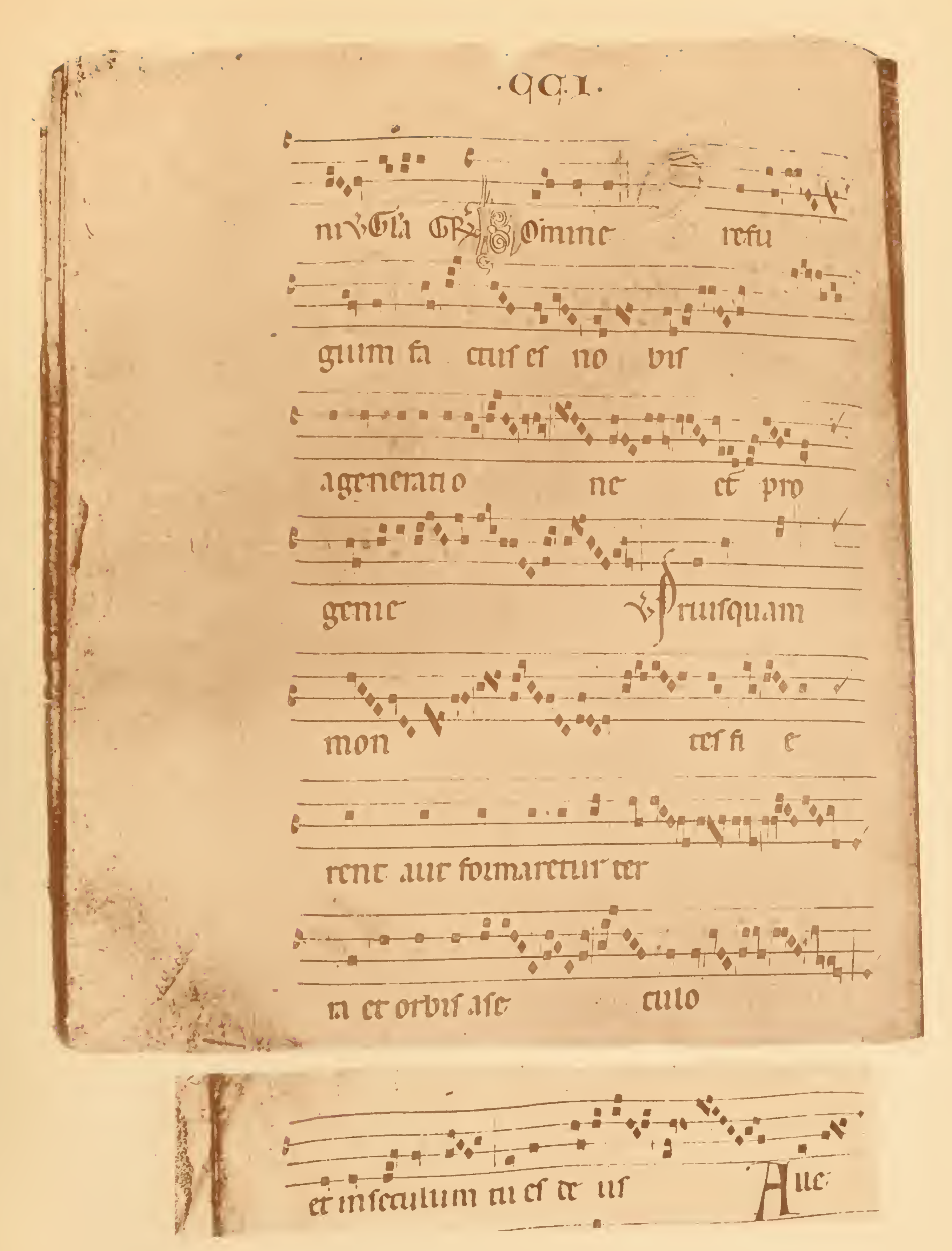
MONZA, CHAP. ANTIPH. K. 11, F° 34. XIVe SIÈCLE. F, ROUGE ; C, JAUNE ; LES AUTRES SÈCHES.
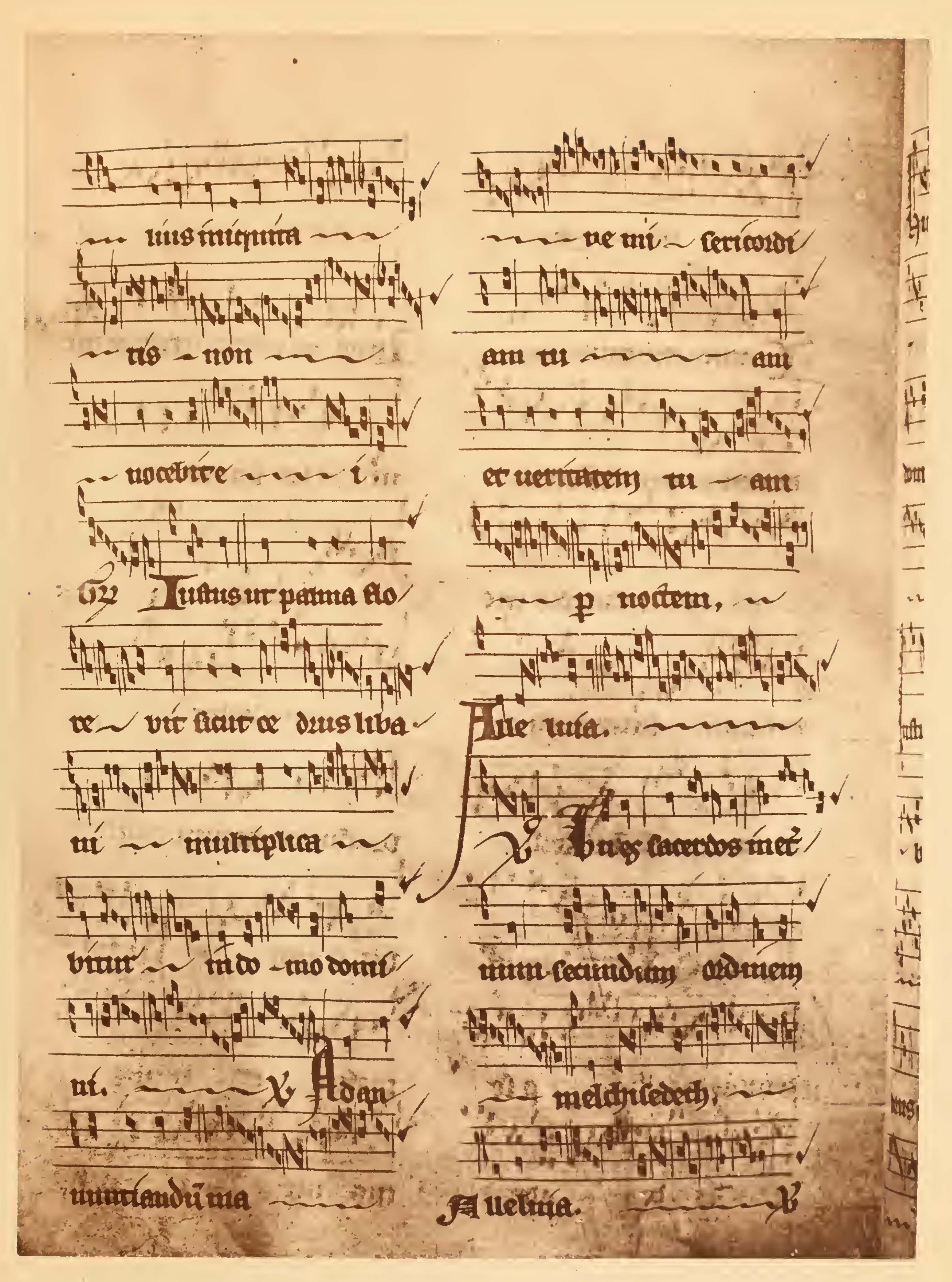


PARIS, BIBL. NATIONALE, NOUV. ACQ. LAT. N° 1413. GRADUEL CISTERCIEN. XIVe SIÈCLE.
« LIBER SANCTÆ MARIÆ CAREVALLIS DE MEDIOLANO ». LIGNES : F, ROUGE ; C, JAUNE, LES AUTRES SÈCHES.



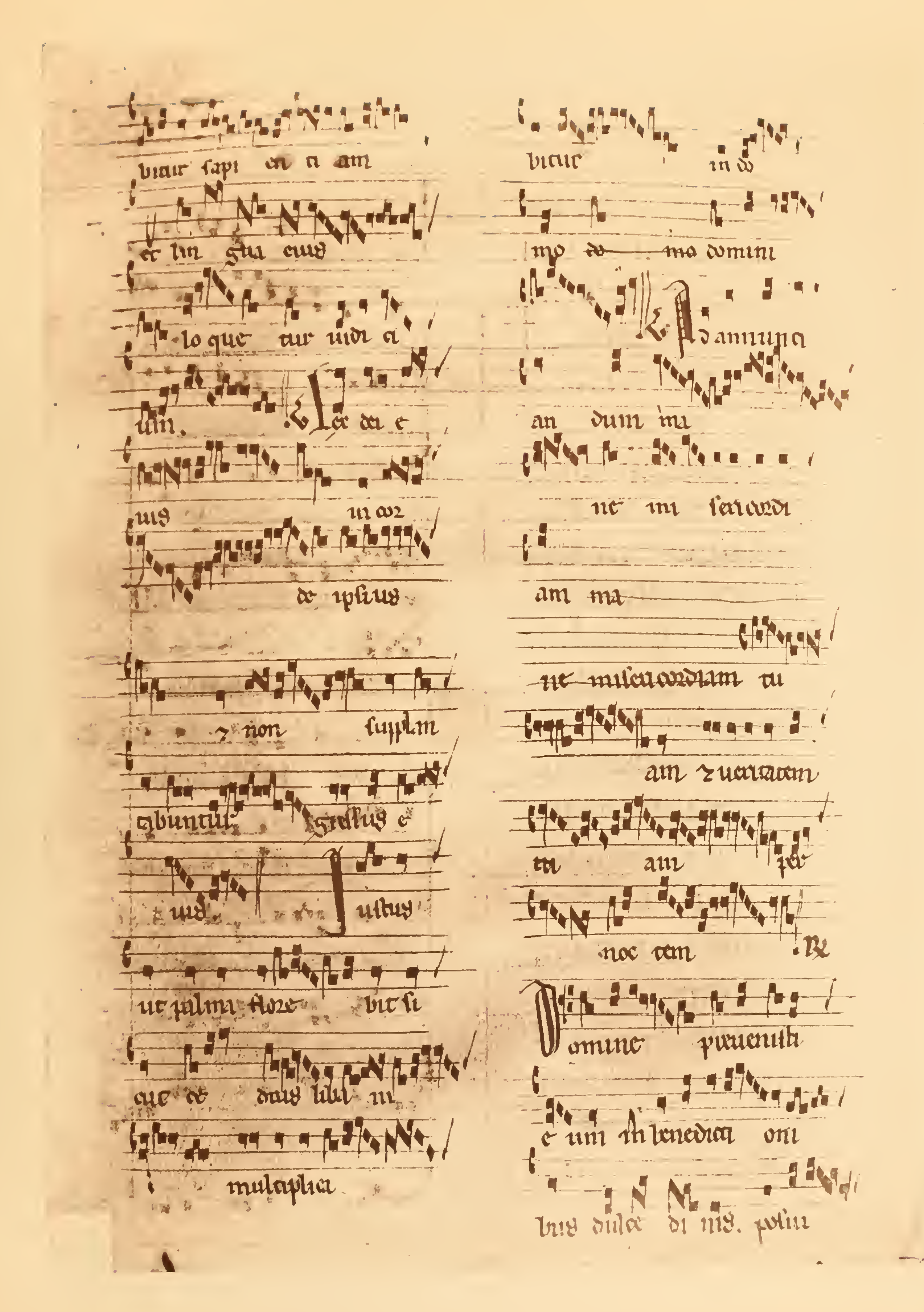
ROME, ARCHIVES DU CHAPITRE DE SAINT-PIERRE. B. 84. ANTIPHONAIRE. XIVe SIÈCLE.



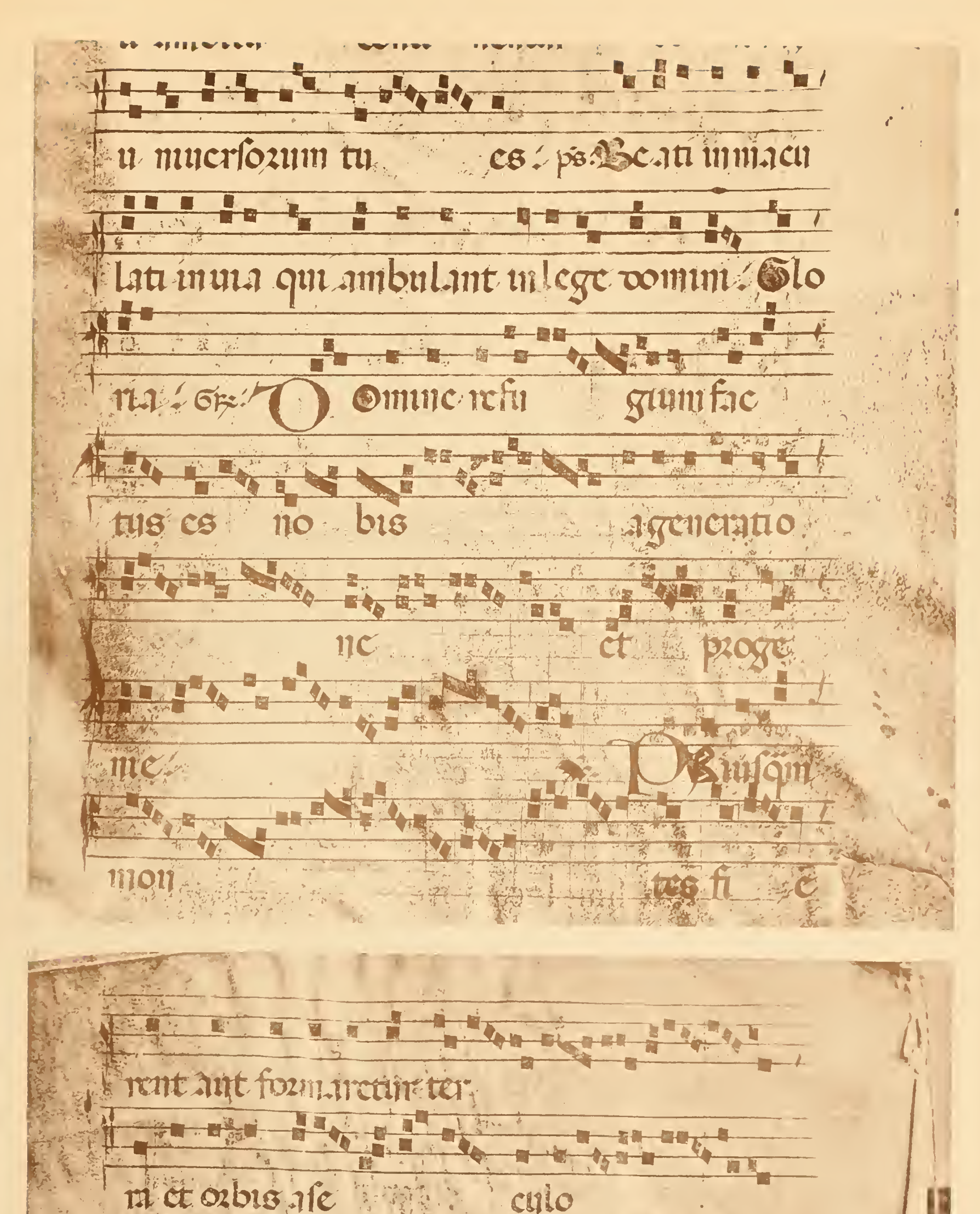
VÉRONE, GRADUEL DE M. BONNUZI, F° 201. XIVe SIÈCLE. (RÉDUIT.)
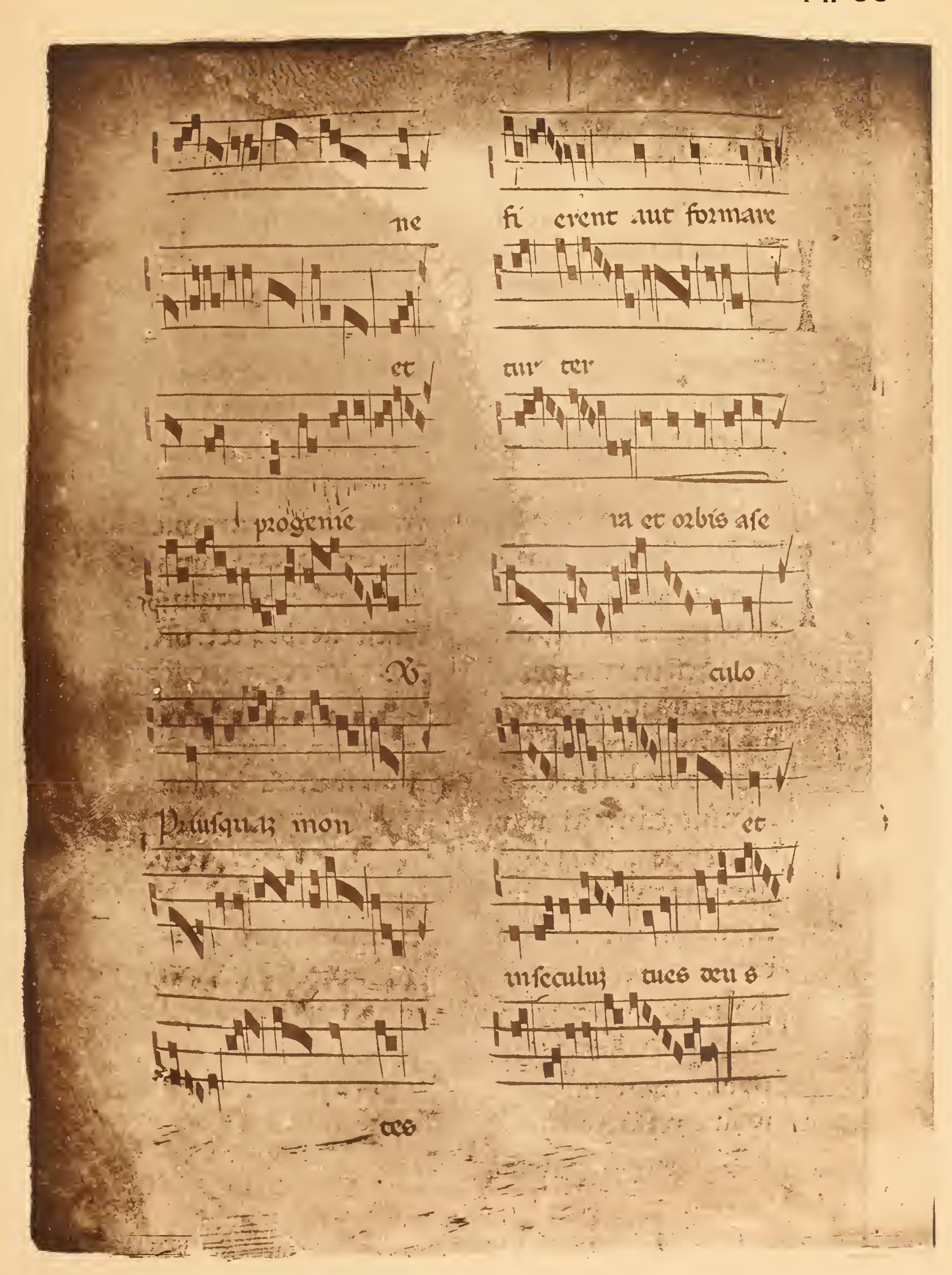


ROME, VATICANE, N° 2049. MISSEL FRANCISCAIN. XVe SIÈCLE.
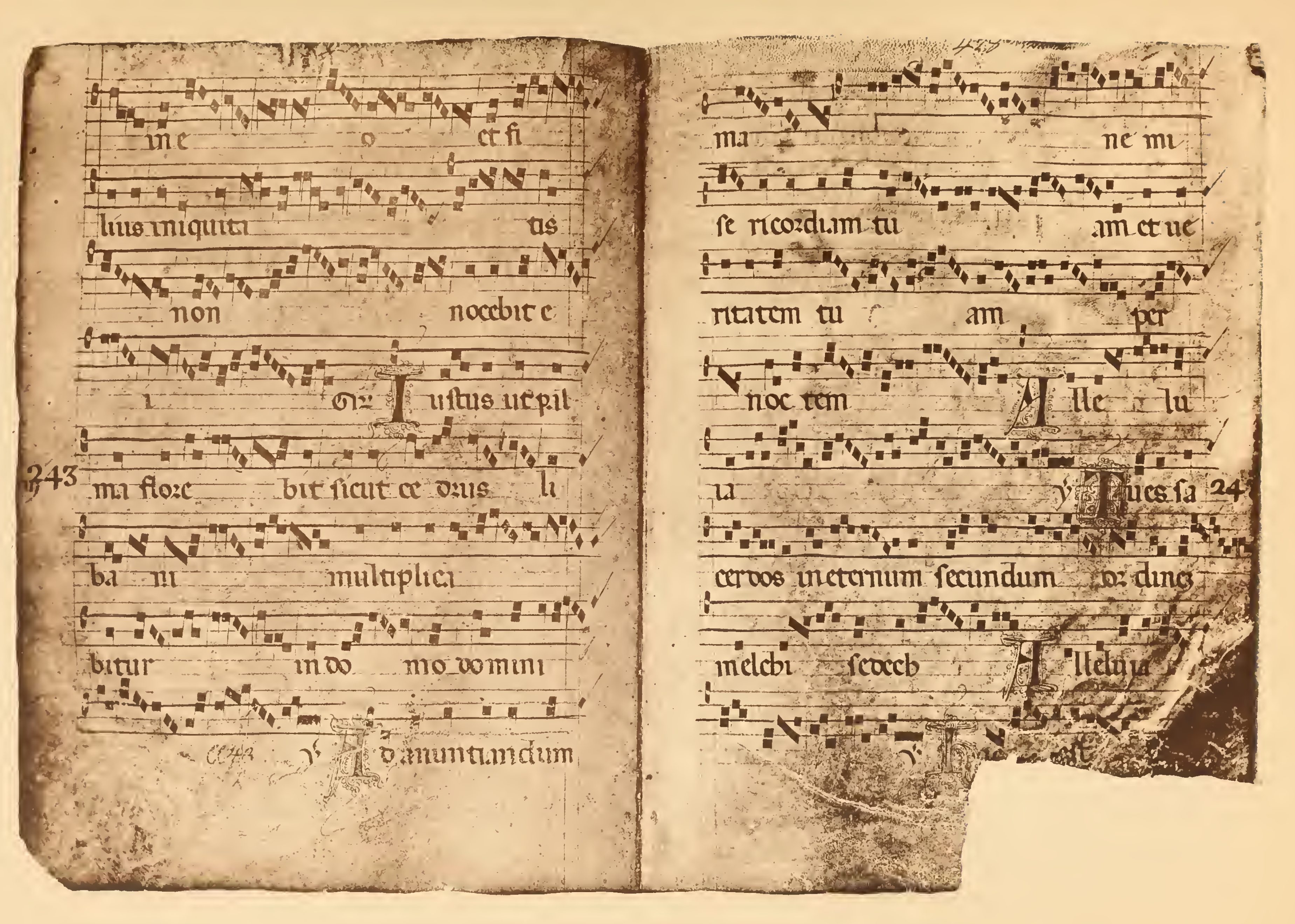


PÉROUSE, CHAPITRE, N° 20. GRADUEL. XVe SIÈCLE.
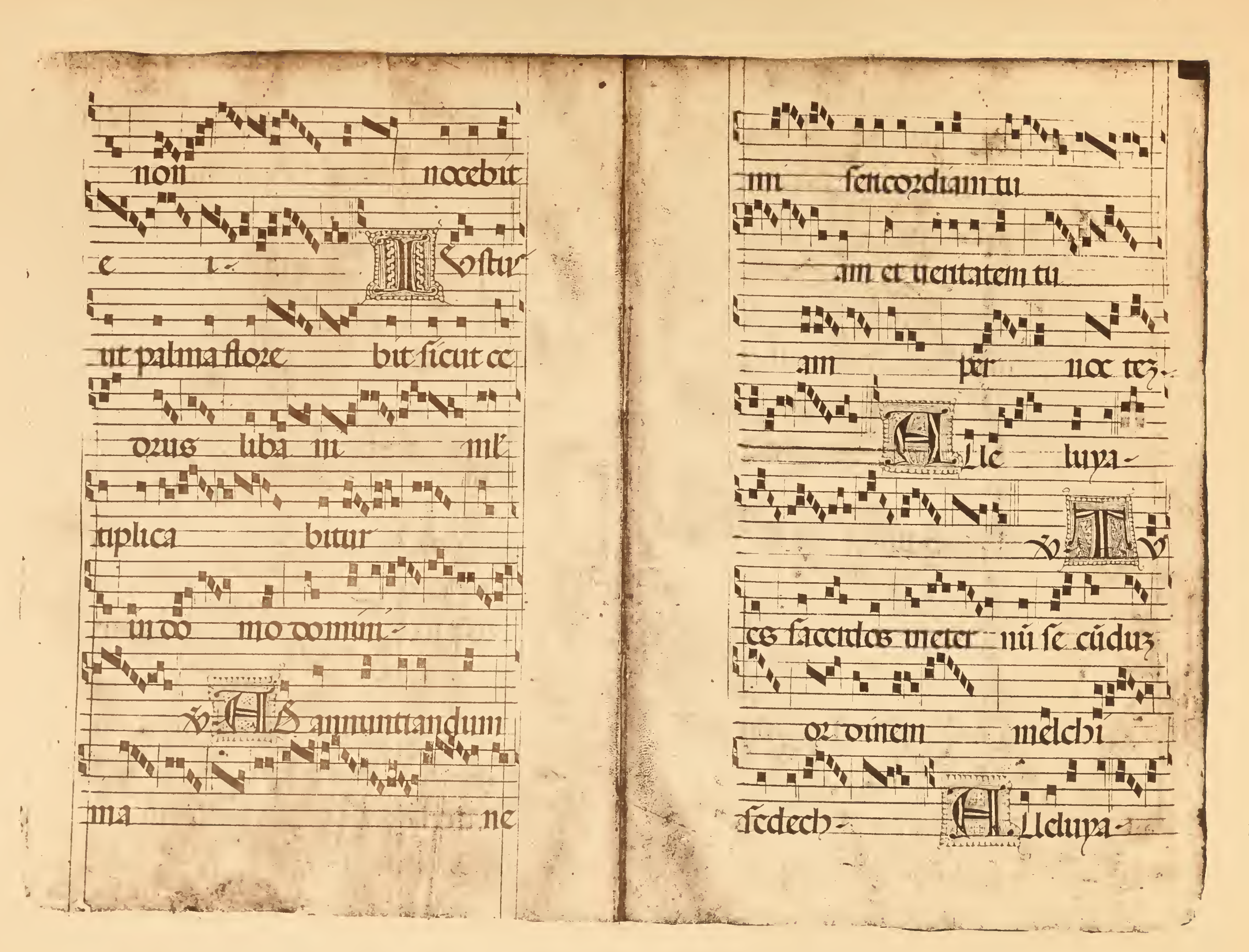


NAPLES, BIBLIOTHÈQUE DU COMTE DE TORREQUADRA. GRADUEL, XV[e] SIÈCLE.
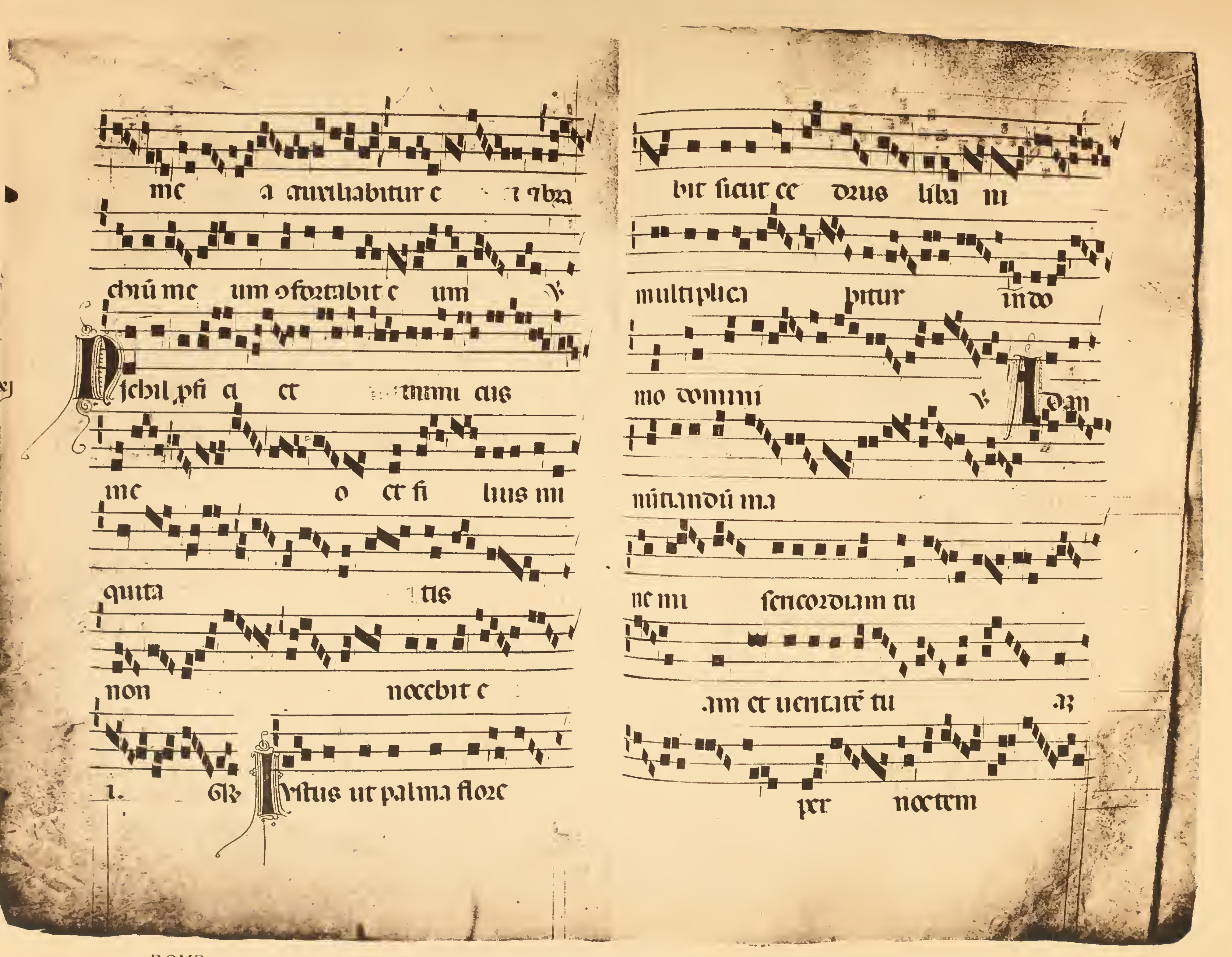


ROME, BIBLIOTHÈQUE BARBERINI, XIV. 30. MISSEL. XV[e] SIÈCLE.
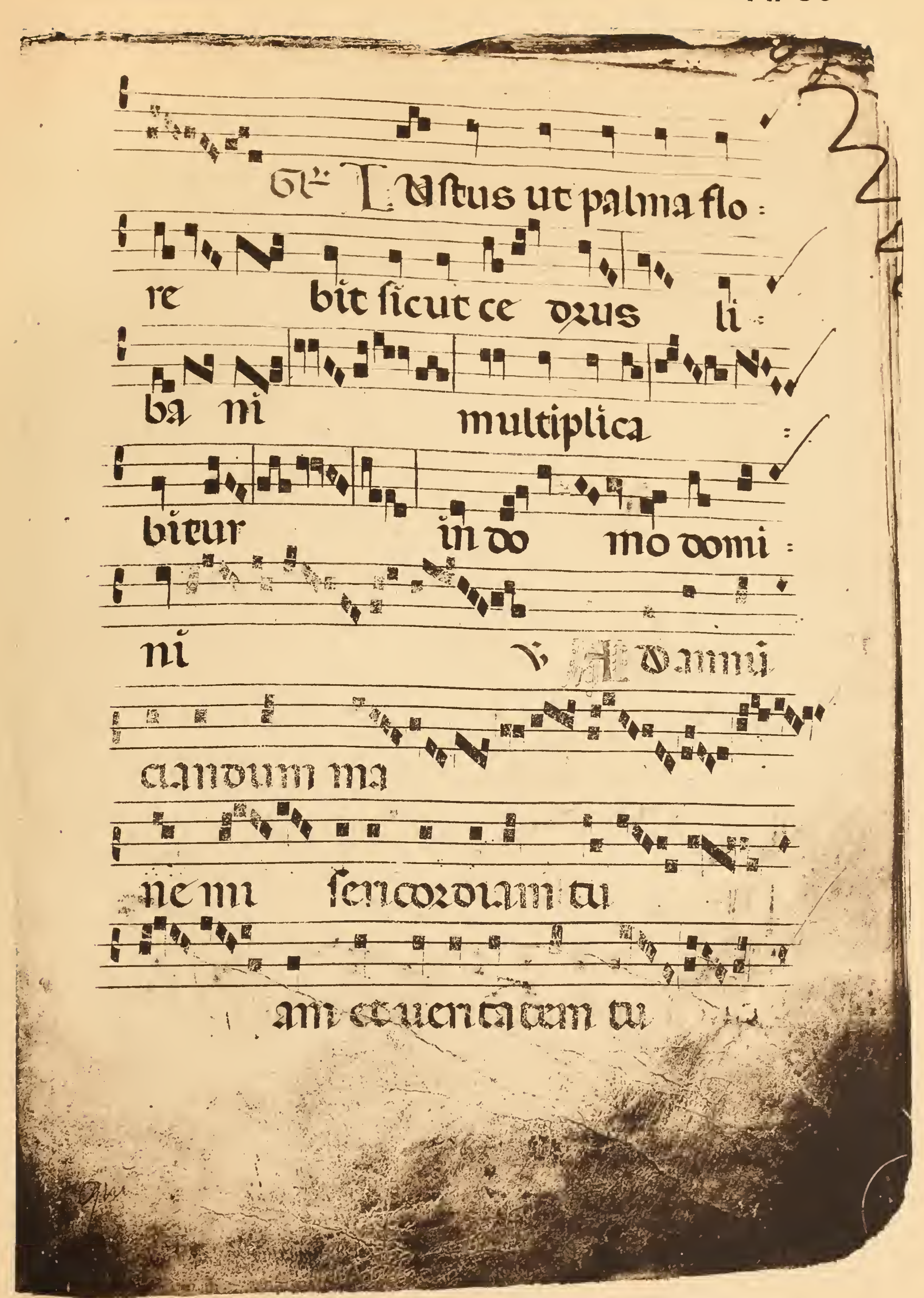


MONZA, ANTIPHONAIRE DU CHŒUR ACTUELLEMENT EN USAGE, E. IX. GRAND IN-F°. XIVe SIÈCLE, FIN. (RÉDUCTION.)
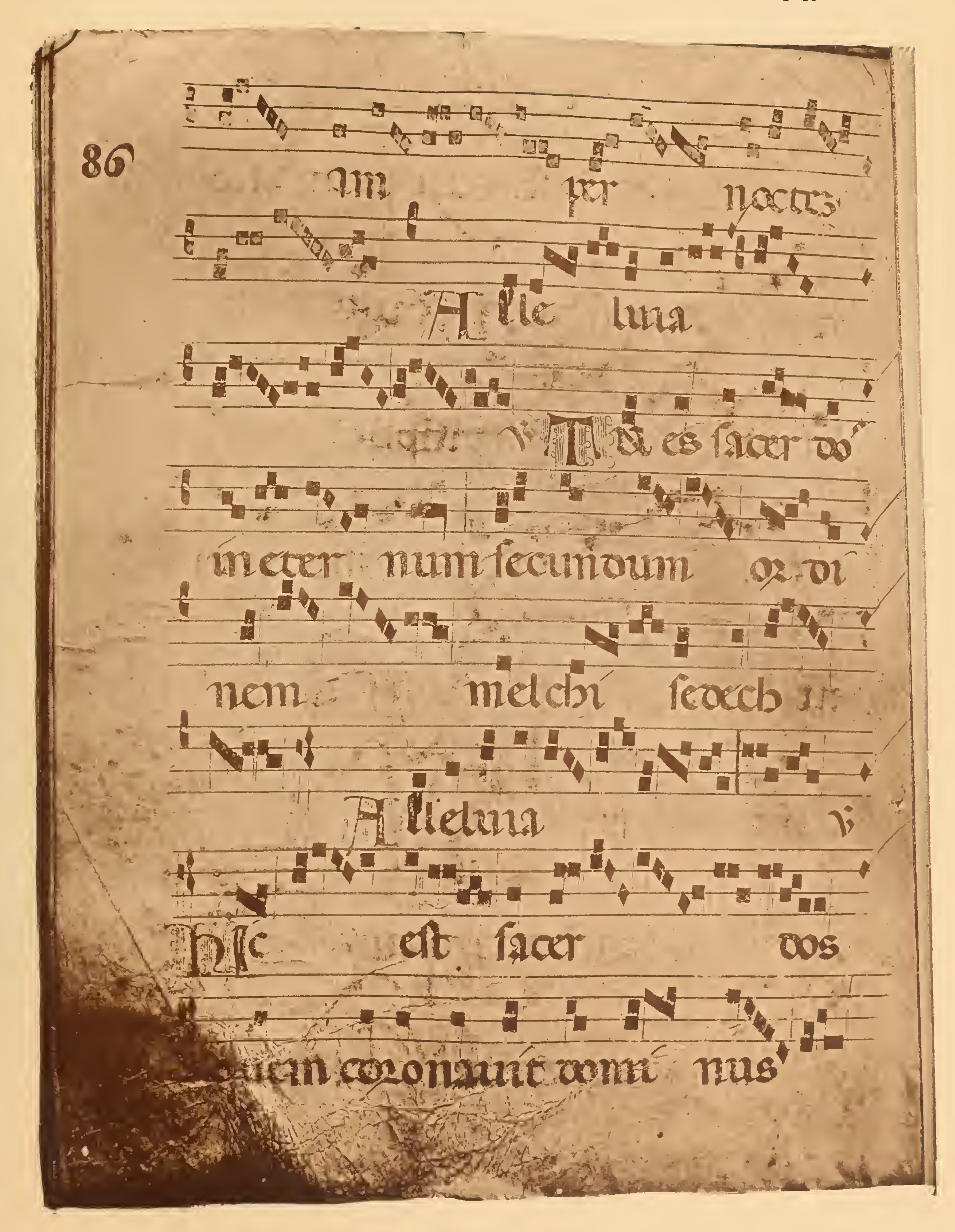


AREZZO, BIBL. COMMUNALE. GRADUEL GRAND IN-FOLIO, F° 91v ET 92r (RÉDUCTION). A. D. 1476.



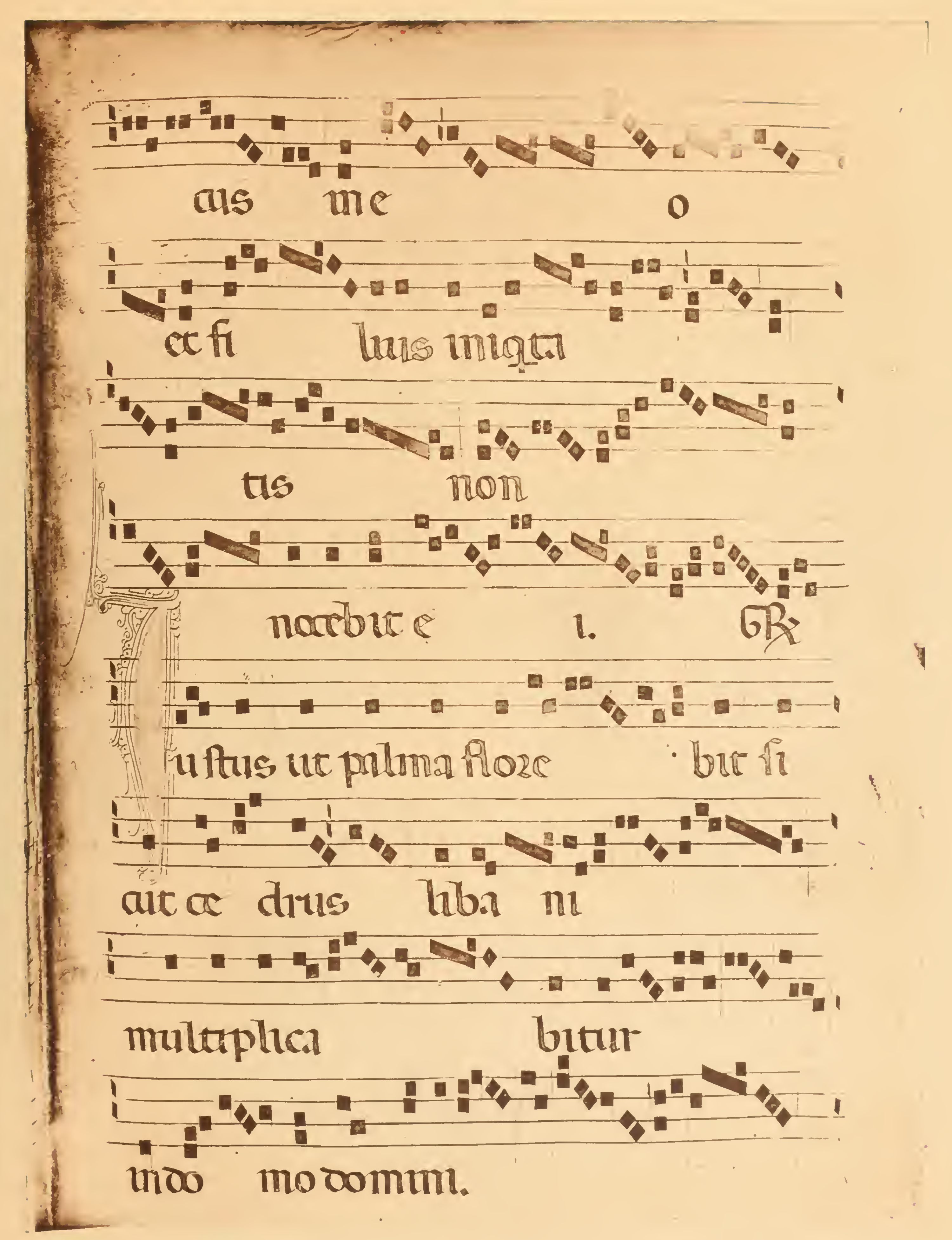
ROME, VATICANE, FONDS DE LA REINE, LAT. 2052. GRADUEL FRANCISCAIN, PETIT IN-FOLIO, Fº 271. XVe SIÈCLE.
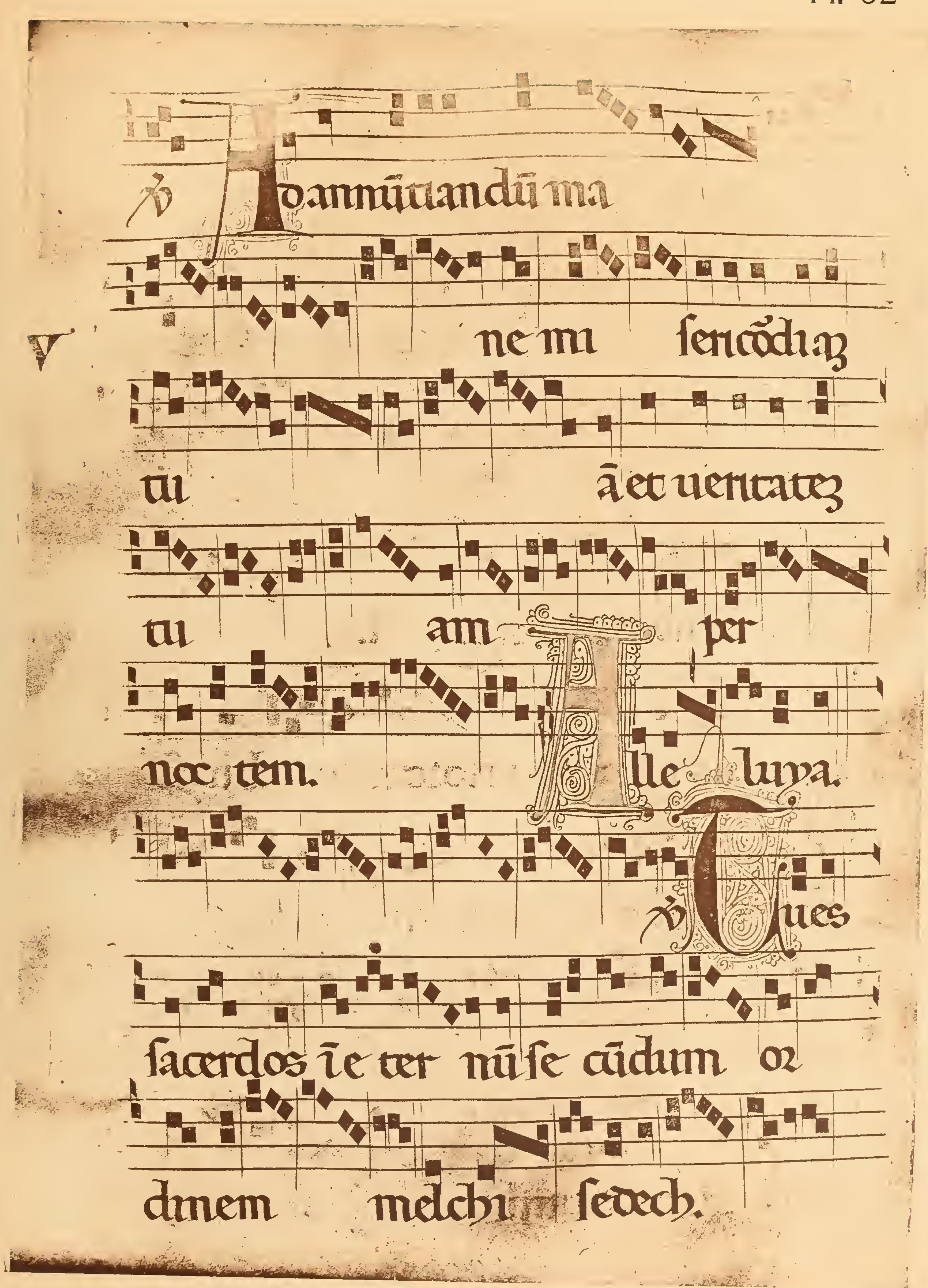


VÉRONE, GRADUEL DE M. BONNUZZI, IN-F°. XVe SIÈCLE. (RÉDUCTION.)



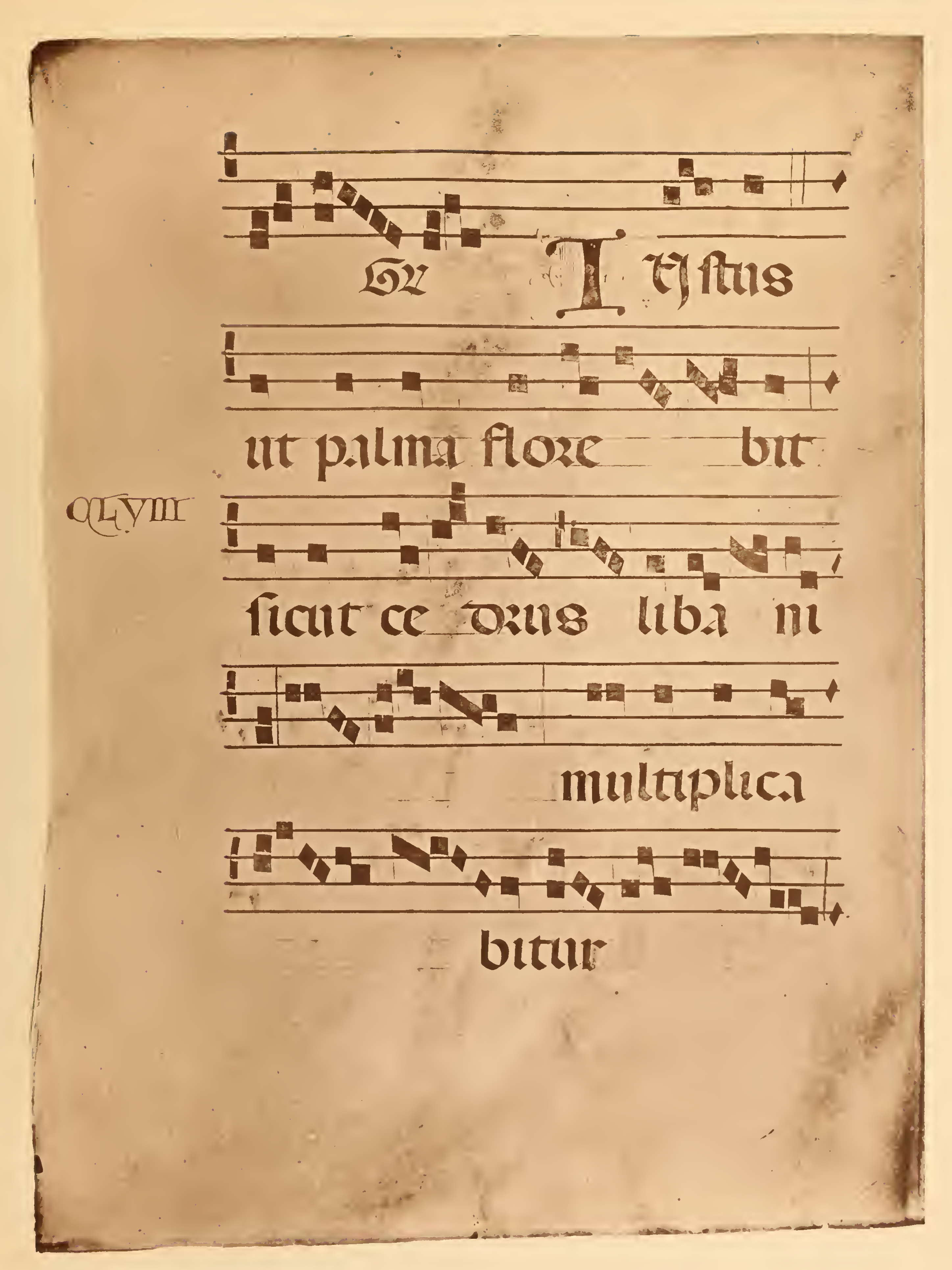
VÉRONE, MÊME MANUSCRIT QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.
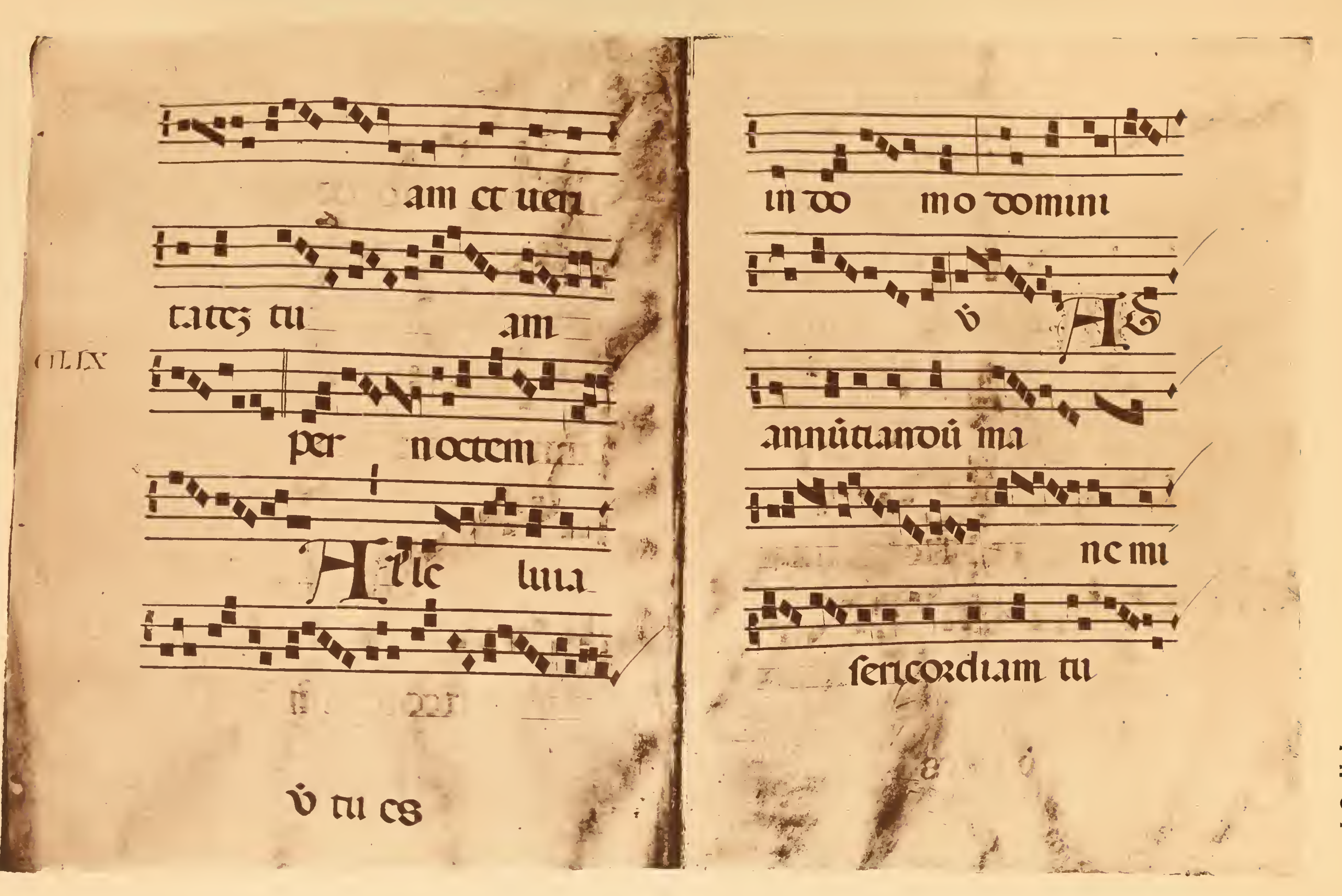


ROME, BIBL. NAT. VARIA XX, 290. GRADUEL FRANCISCAIN, IN-F°. XVᵉ SIÈCLE. (RÉDUCTION.)



ROME, BIBL. NAT. MÊME CODEX QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.
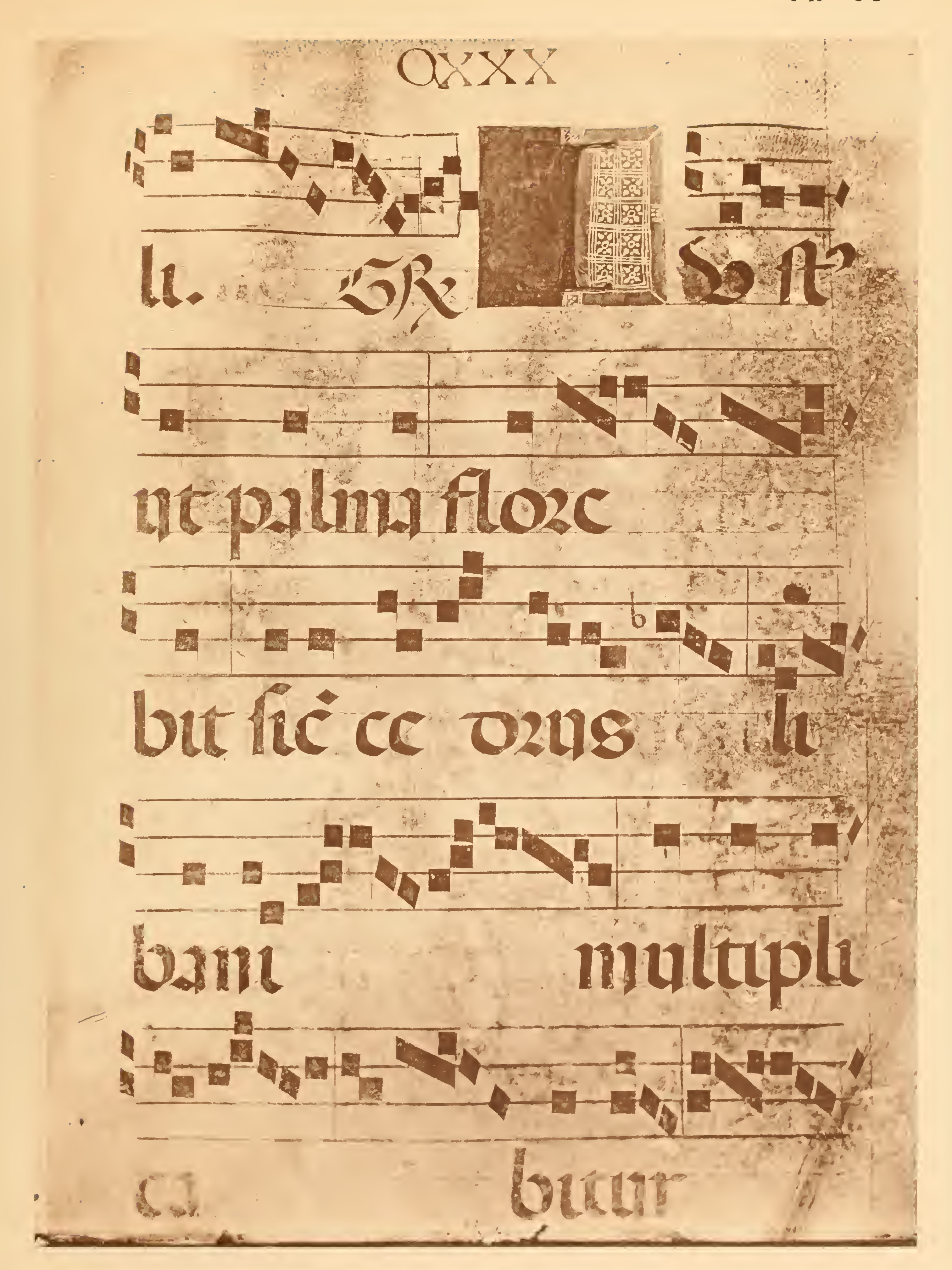


MODÈNE, BIBL. ESTENSE. GRADUEL IN-F°. XVe SIÈCLE. (RÉDUCTION.)
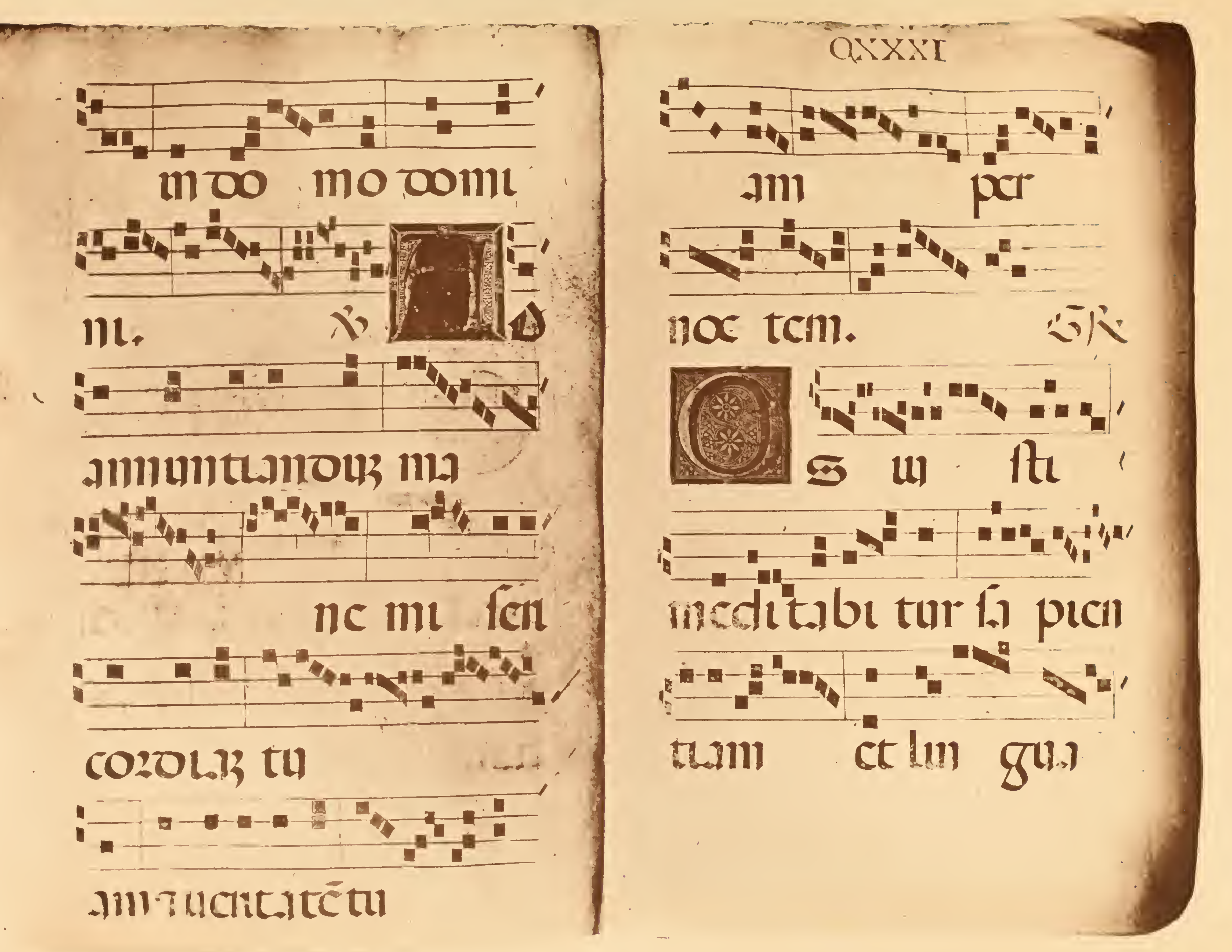


MODÈNE, MÊME MANUSCRIT QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE. (RÉDUCTION.)

Par suite d'une erreur d'impression, la page de droite doit se lire la première.
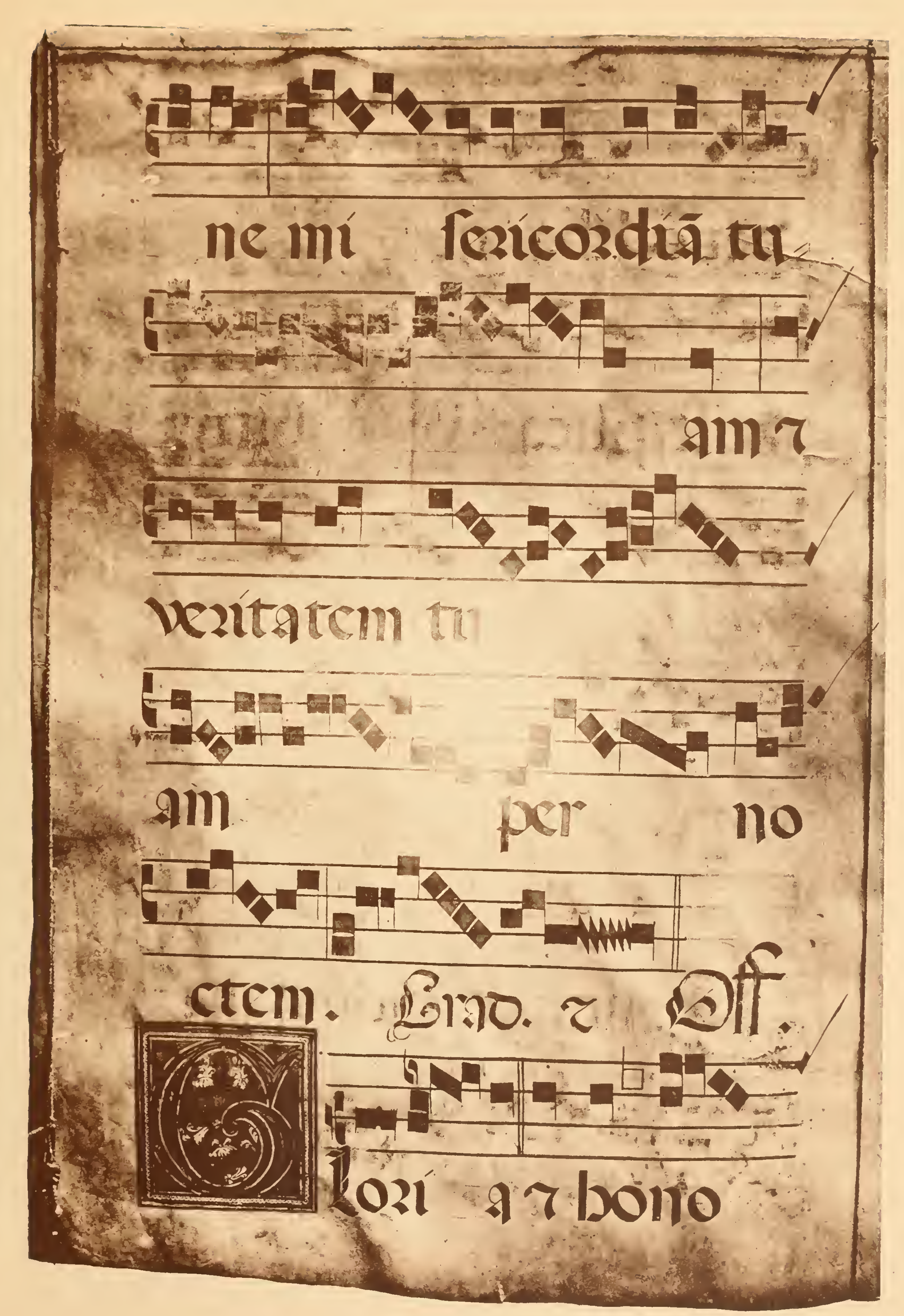


MONT-CASSIN, GRADUEL DE SAN SEVERINO DE NAPLES. M. GRAND IN-FOLIO, F° 30r.
XVe SIÈCLE, DEUXIÈME MOITIÉ. (RÉDUCTION.)



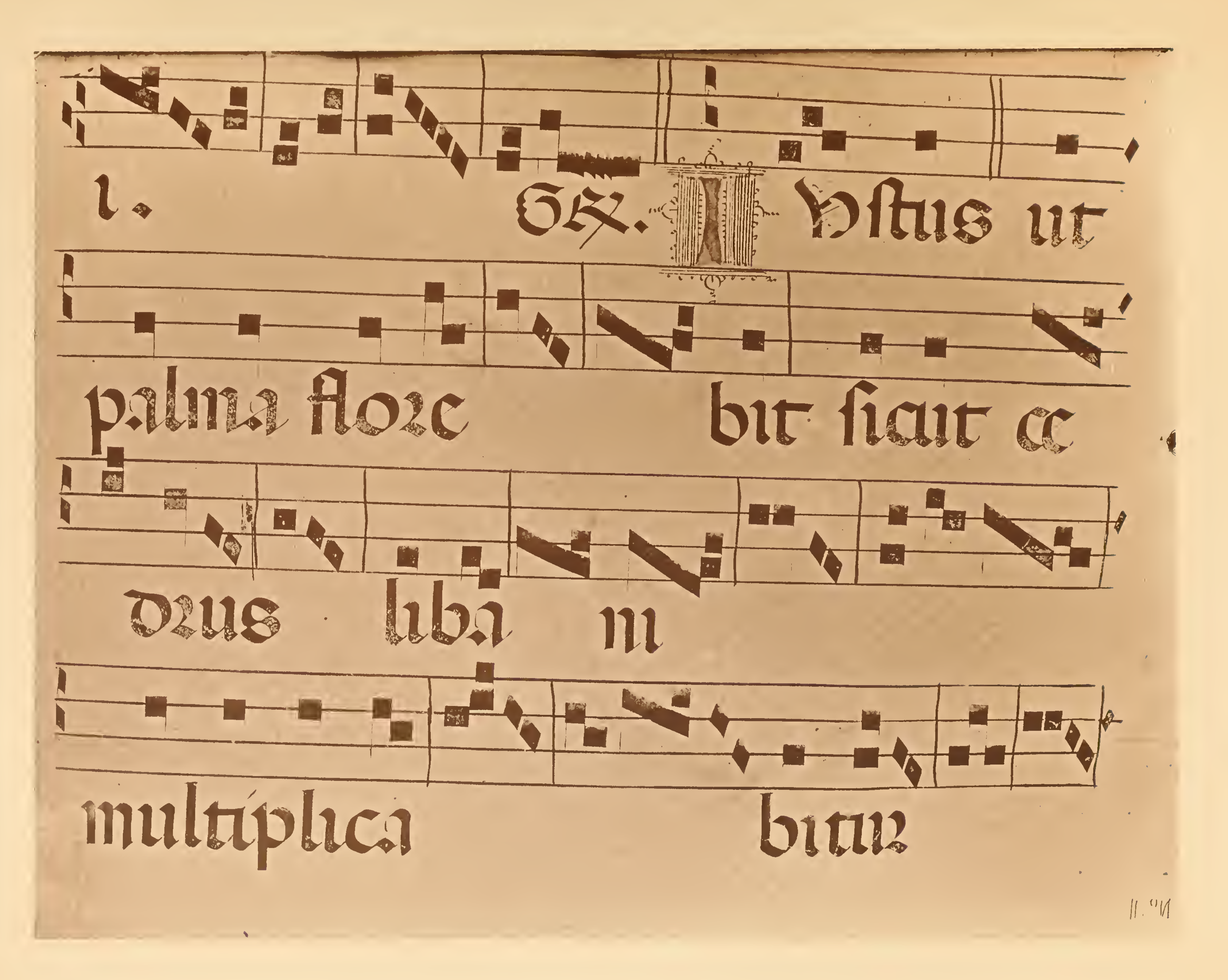
MONT-CASSIN, MÊME MANUSCRIT QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE. (RÉDUCTION.)
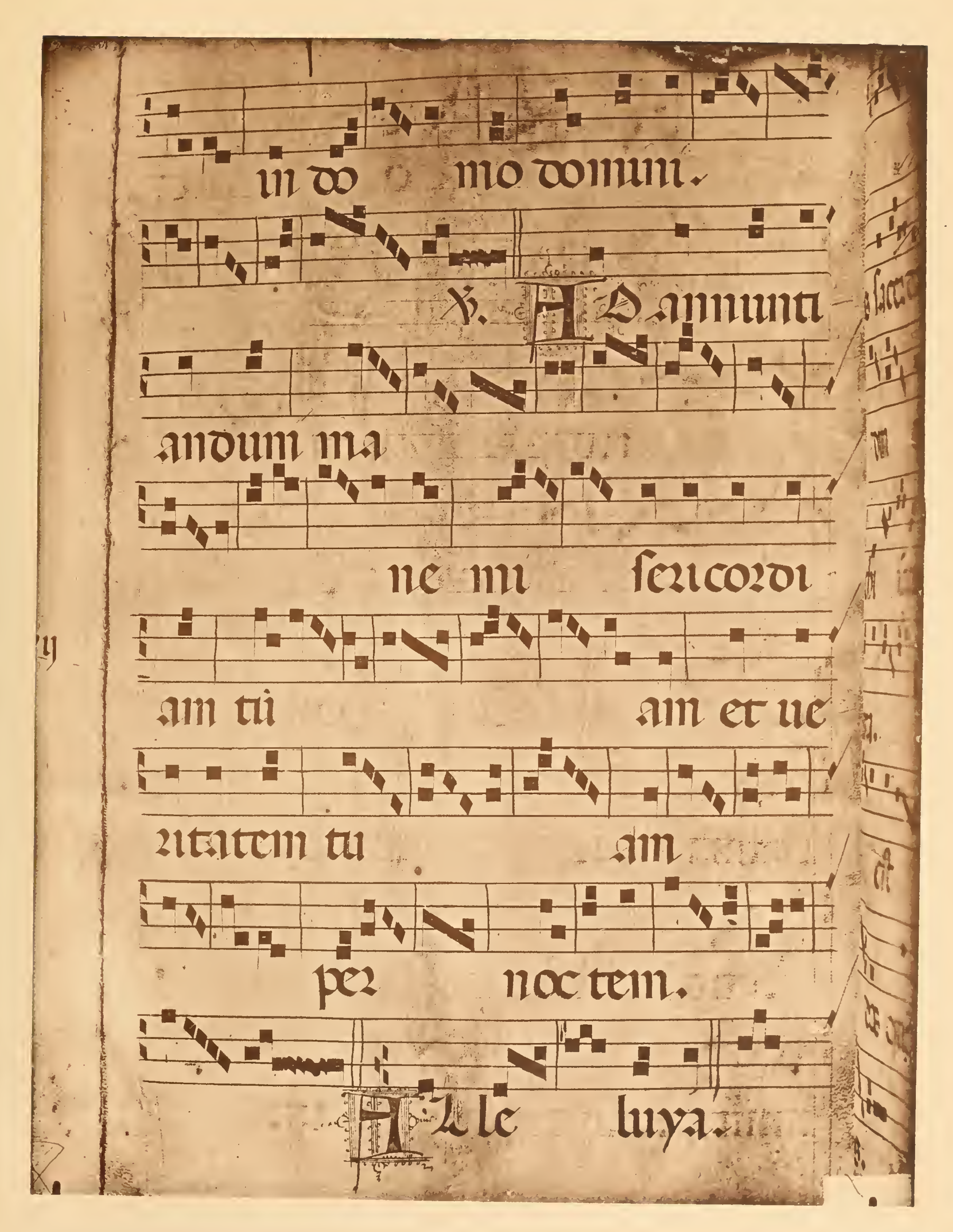


Abbaye de La Cava, graduel du chœur actuellement en usage, grand in-folio. XV[e] siècle. (Réduction.)
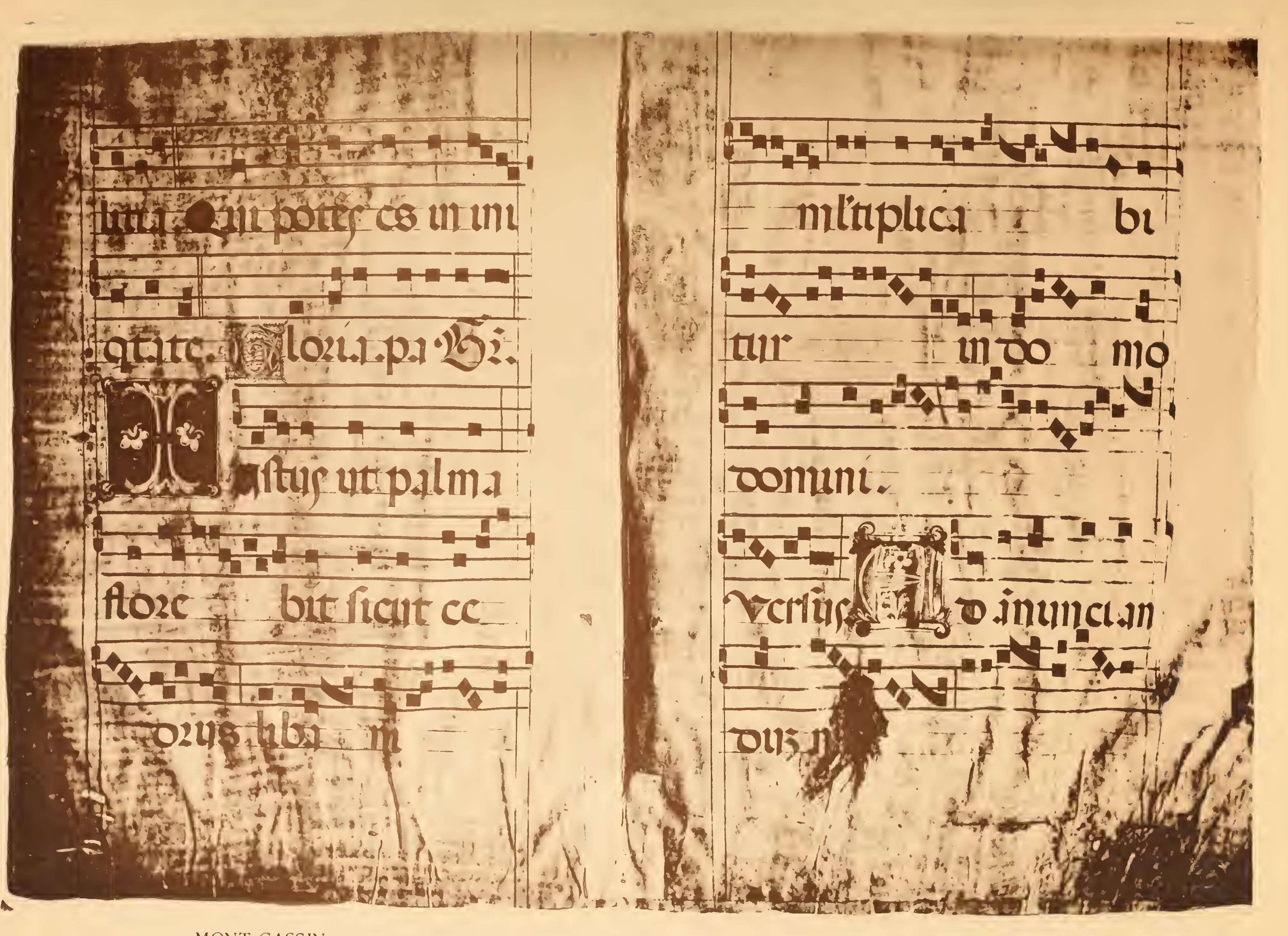


ABBAYE DE LA CAVA, MÊME MANUSCRIT QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.
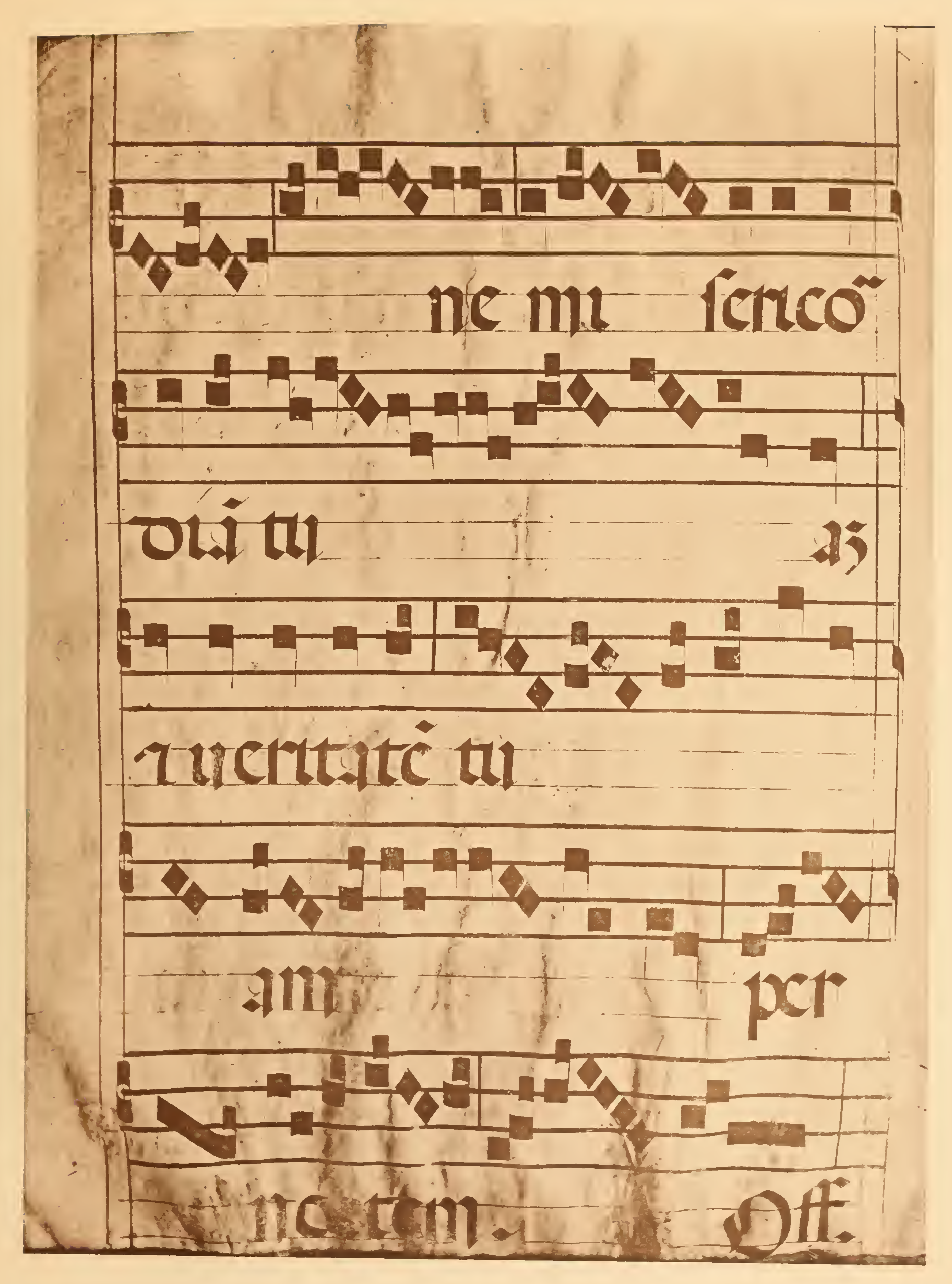


TURIN, ORATOIRE SALÉSIEN. GRADUEL IN-FOLIO, F° 205r. XVIe SIÈCLE. (RÉDUCTION.)
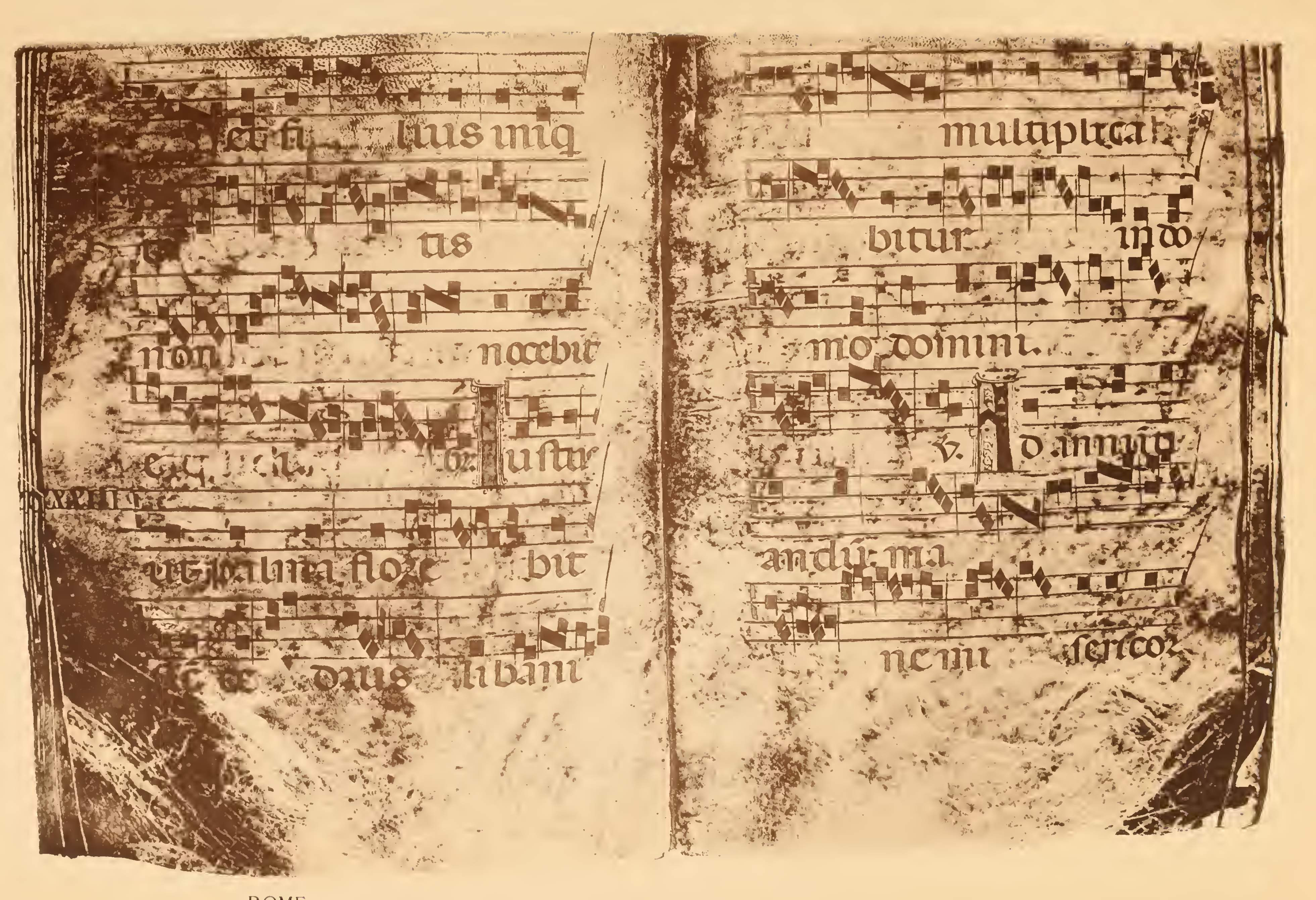


TURIN, ORATOIRE SALÉSIEN. MÊME MANUSCRIT QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.
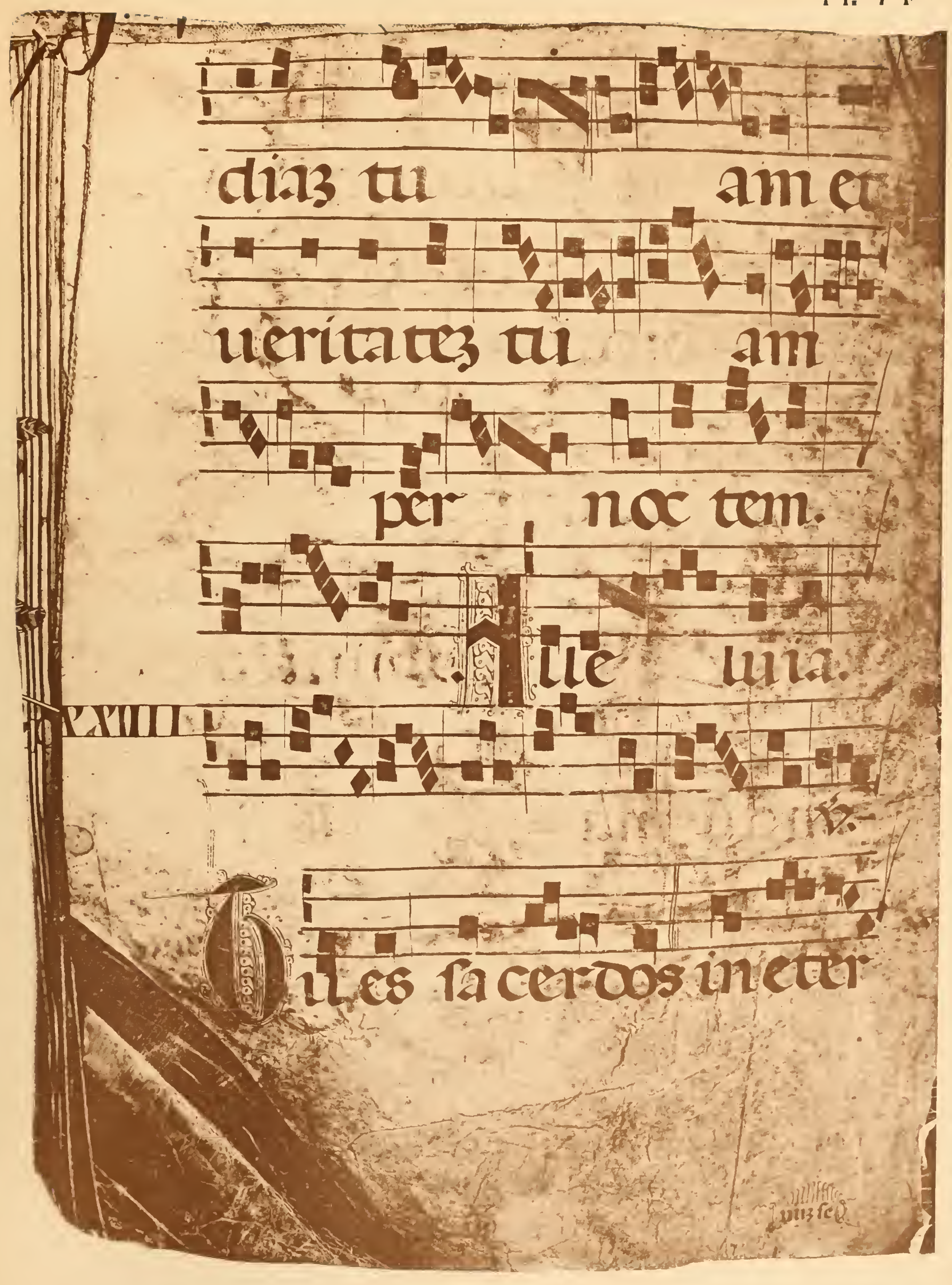


MONT-CASSIN, LIVRE DE CHŒUR. LL. GRAND IN-FOLIO, F° 4v ET 5r. ENTRE 1507 ET 1523. (RÉDUCTION.)
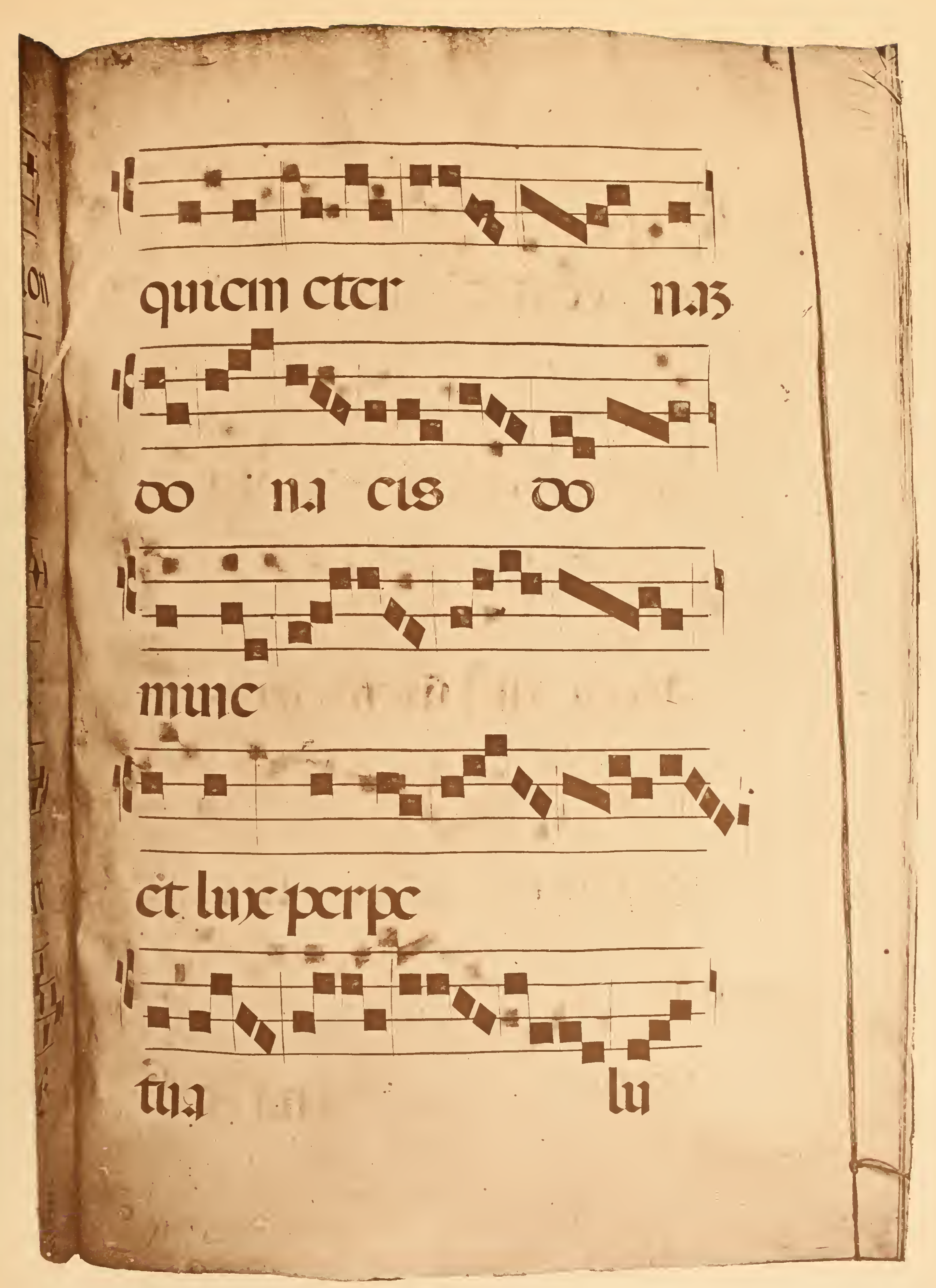


MONT-CASSIN, MÊME MANUSCRIT QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.
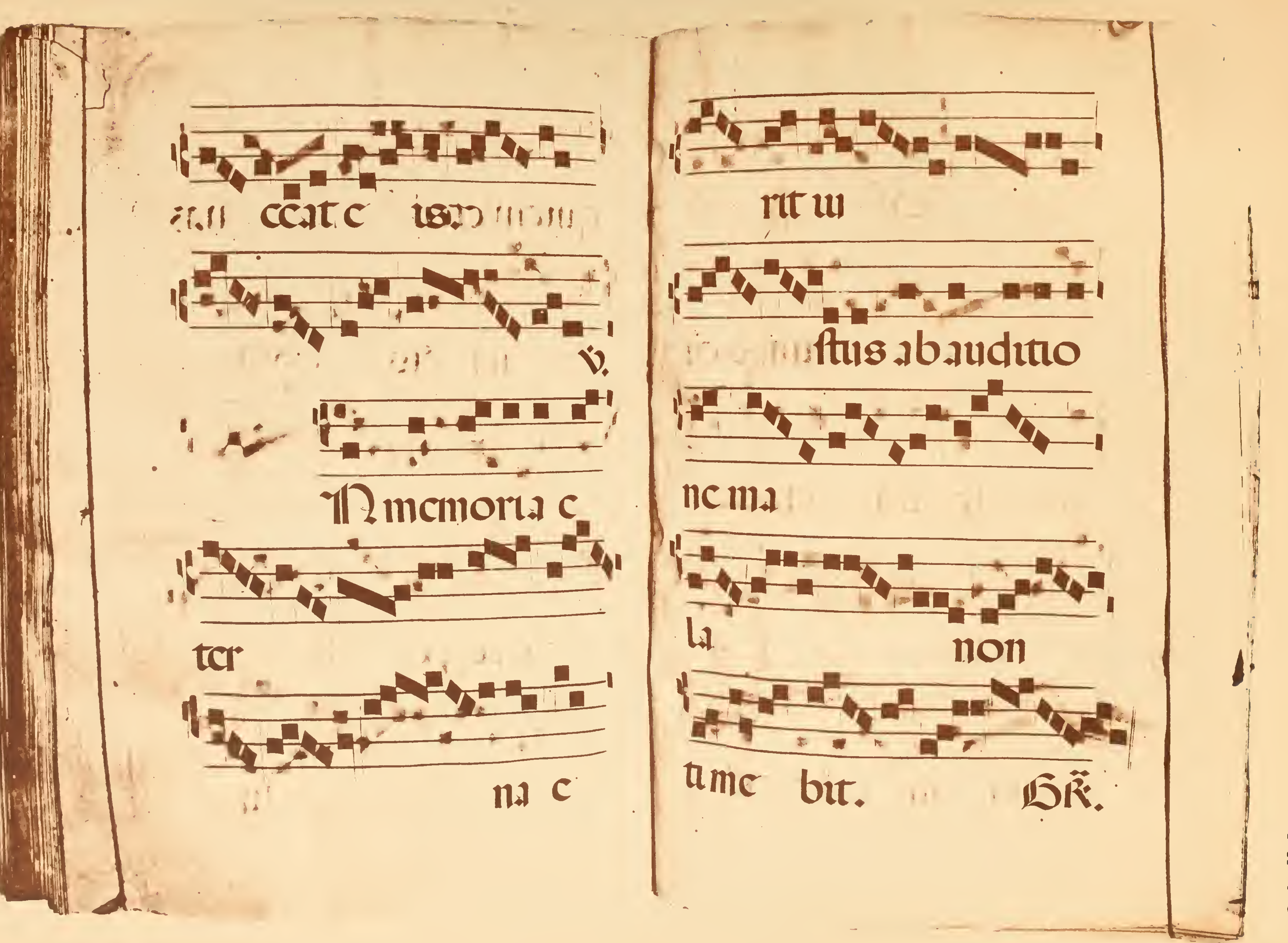


ROME, ARCHIVES DE SAINTE-MARIE-MAJEURE, N° 20. GRADUEL IN-FOLIO. XVIe SIÈCLE. (RÉDUIT.)



ROME, ARCHIVES DE SAINTE-MARIE-MAJEURE, N° 20. GRADUEL IN-FOLIO. XVI[e] SIÈCLE. (RÉDUIT.)
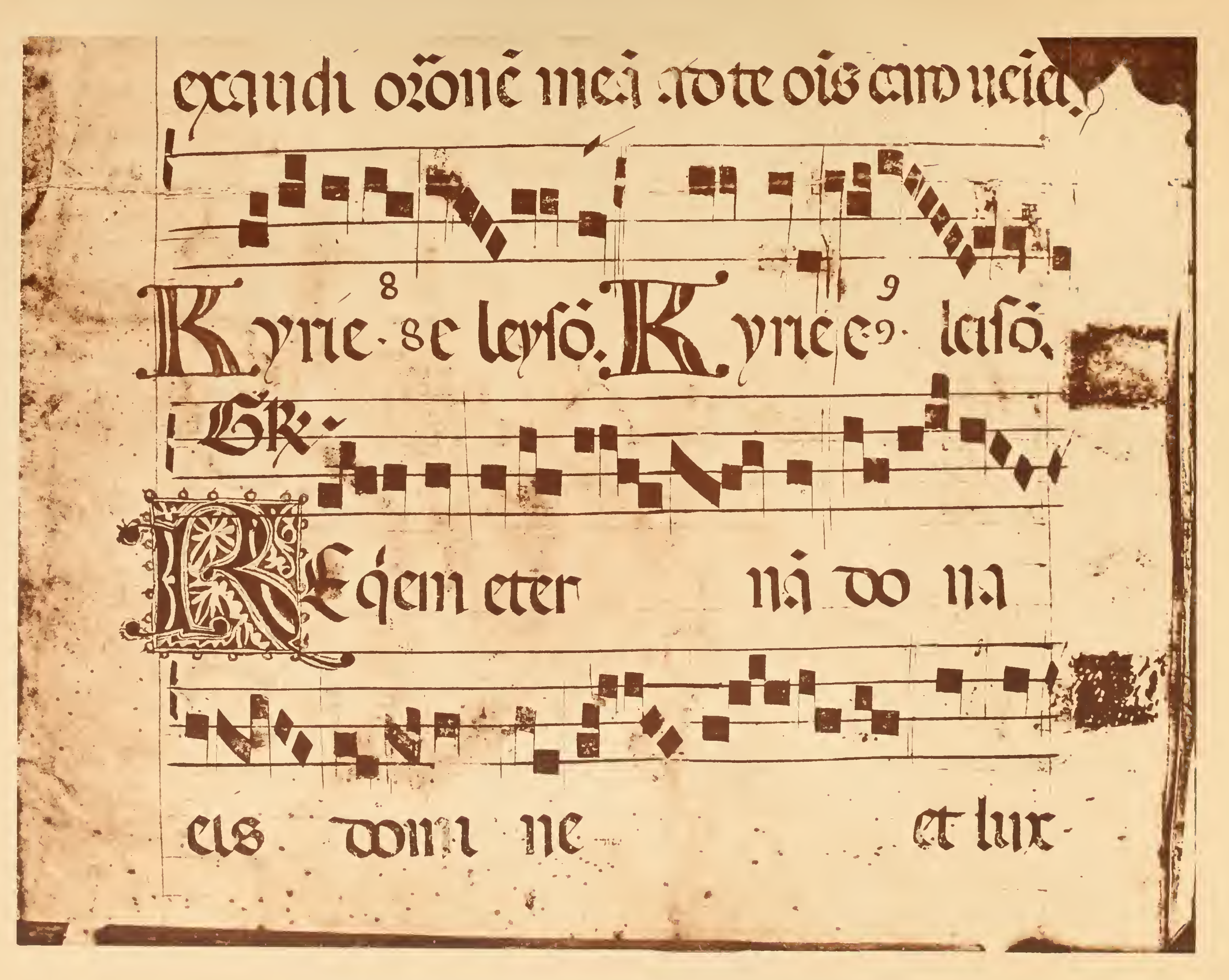


ROME, ARCHIVES DE SAINTE-MARIE-MAJEURE, N° 2. GRADUEL IN-FOLIO. XVIe SIÈCLE. (RÉDUIT.)
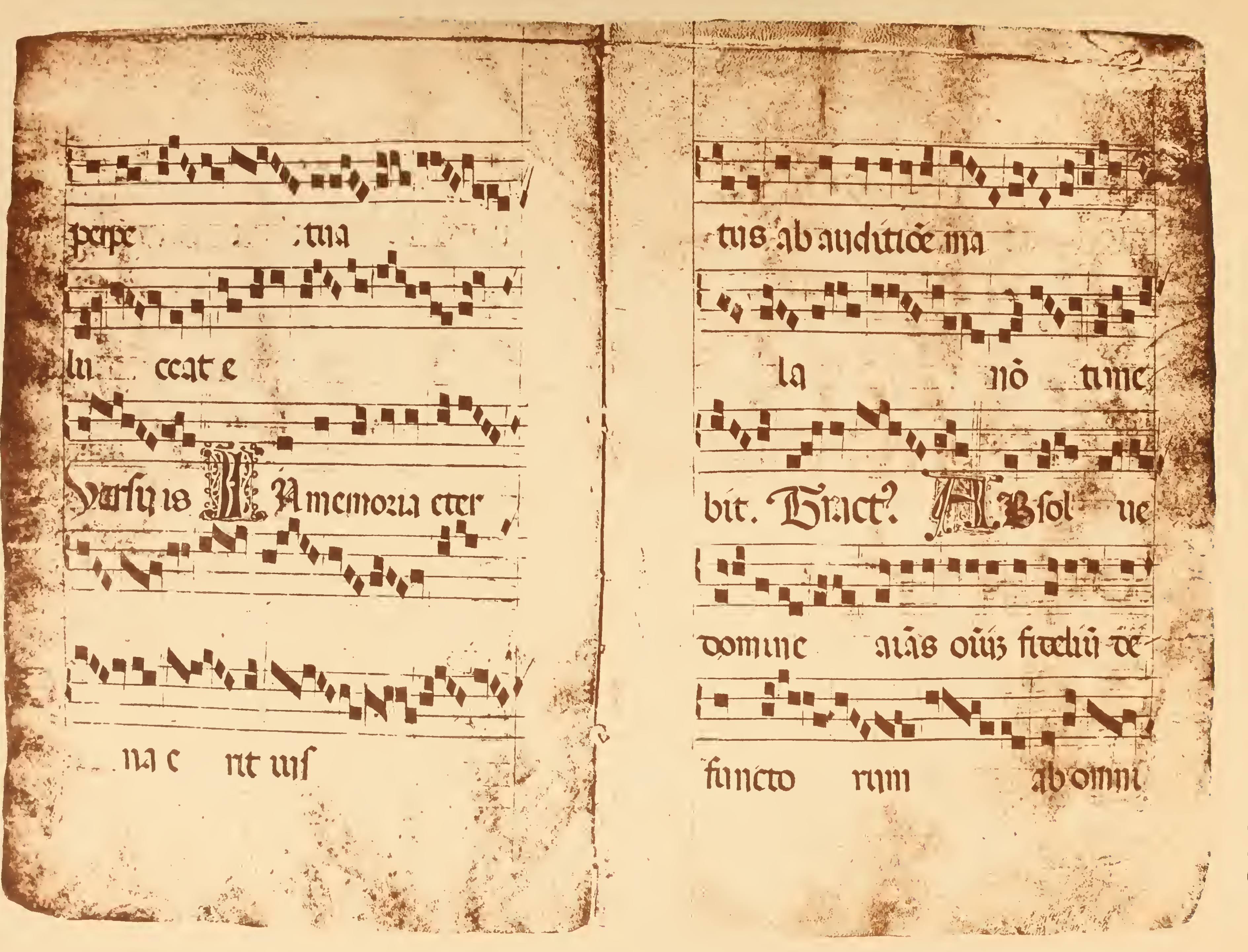


ROME, ARCHIVES DE SAINTE-MARIE-MAJEURE. N° 2. GRADUEL IN-FOLIO. XVIe SIÈCLE. (RÉDUIT.)

SUITE DE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.



ROME, SÉMINAIRE ROMAIN. GRADUEL IN-FOLIO. XVIe SIÈCLE. (RÉDUIT.)

VIENT DE ROCCA ANTICA.



ROME, SÉMINAIRE ROMAIN. GRADUEL IN-FOLIO. XVIe SIÈCLE. (RÉDUIT.)

SUITE DE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.

ut palma flore bit sicut

ce drus liba ni

multiplica bitur

in do mo domini.

V. Ad annunciandū

ma ne

mi sericordiam tu

am et veritatem tu

am per no

ctem.

Alle

lu ia.

Alle V. ia

xcix.

ROME, BIBL. NATIONALE, FONDS SESSORIEN, N° 543. GRADUEL IN-FOLIO ÉCRIT A ROME EN L'AN 1632. (RÉDUCTION.)

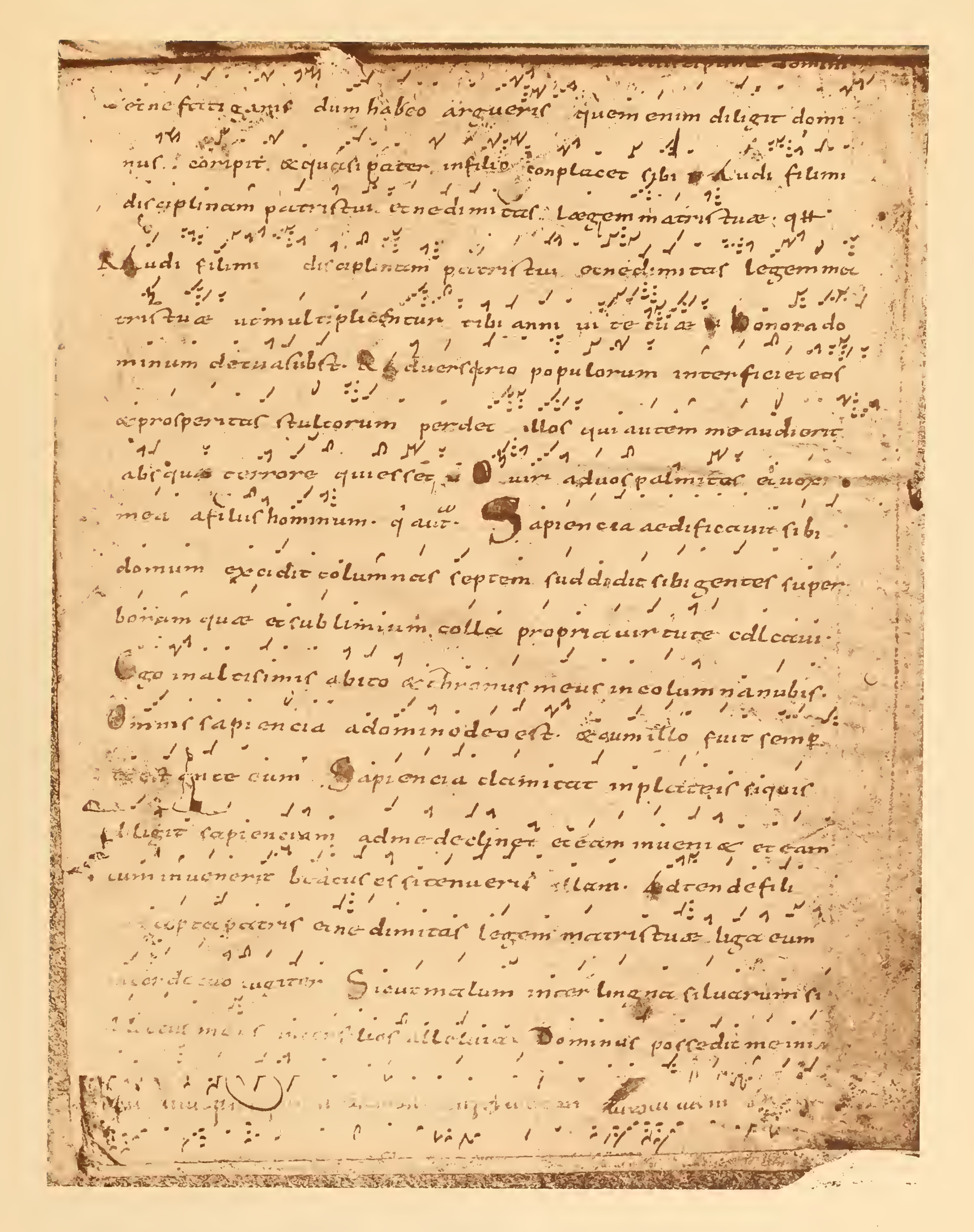
SAINT-VOUGAY. (BASSE-BRETAGNE.)
MISSEL PLÉNIER. Xe-XIe SIÈCLE.
NOTATION MIXTE, ACCENTS ET POINTS.

LEYDE, BIBL. DE L'UNIVERSITÉ, FONDS LATIN, N° 25.
FEUILLE DE GARDE. Xe-XIe SIÈCLE.
NOTATION MIXTE, ACCENTS ET POINTS.

LONDRES, MUSÉE BRITANNIQUE, FONDS HARLÉIEN, Nº 1117.

« ANTIPHONÆ ET RESPONSORIA » IN DIE SS. CUTHBERHTI, BENEDICTI ET GUTHLACI. XIe SIÈCLE.

NOTATION MIXTE, ACCENTS ET POINTS.
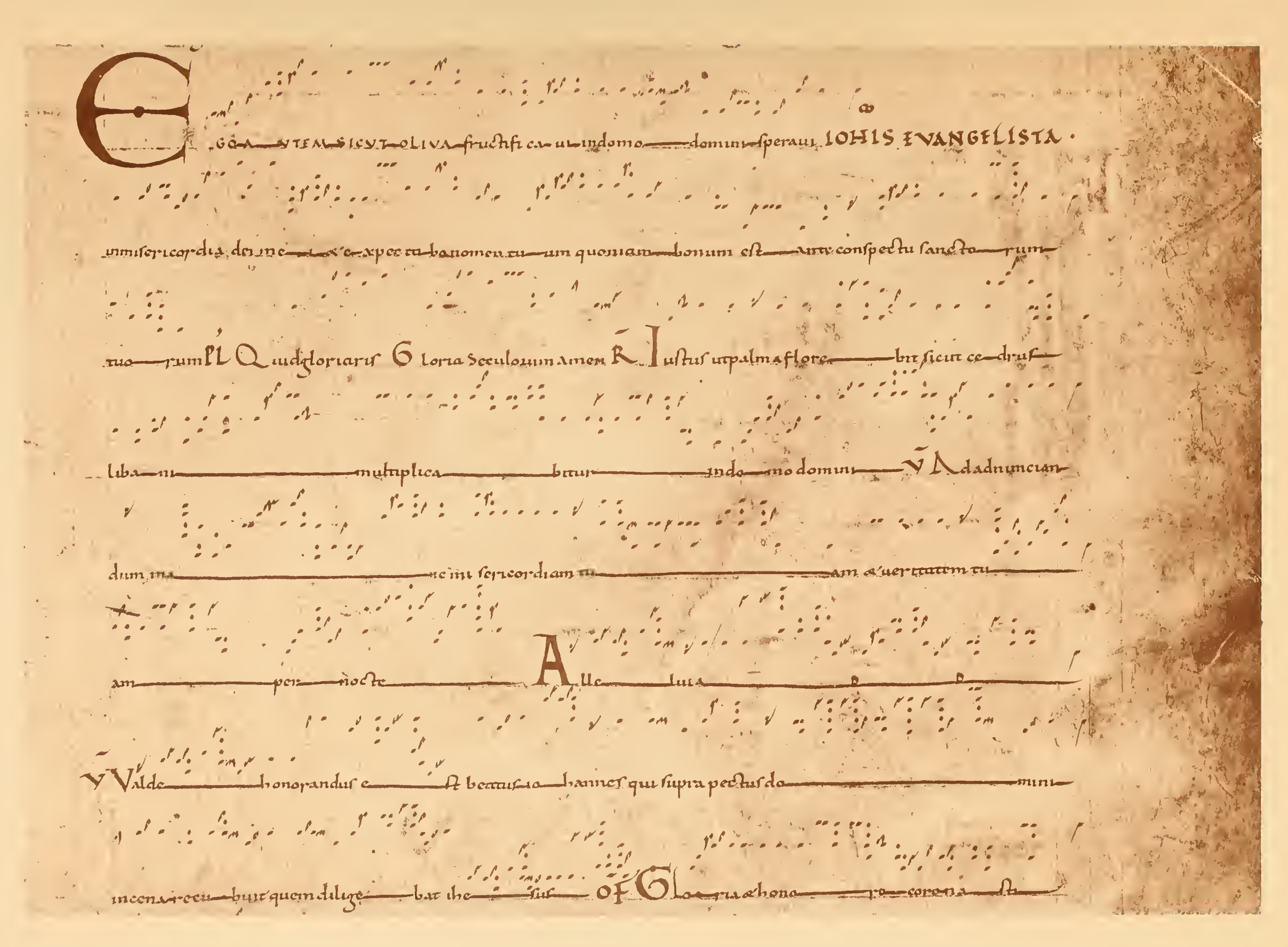


PARIS, BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE, C. C. LATIN, Nº 16, IN-8.

FEUILLE DE GARDE. XIe SIÈCLE. NOTATION MIXTE, ACCENTS ET POINTS.

APT, ARCHIVES DE LA BASILIQUE SAINTE-ANNE, N° 4. TROPAIRE, F^os 87^v ET 88^r. X^e-XIe SIÈCLE.

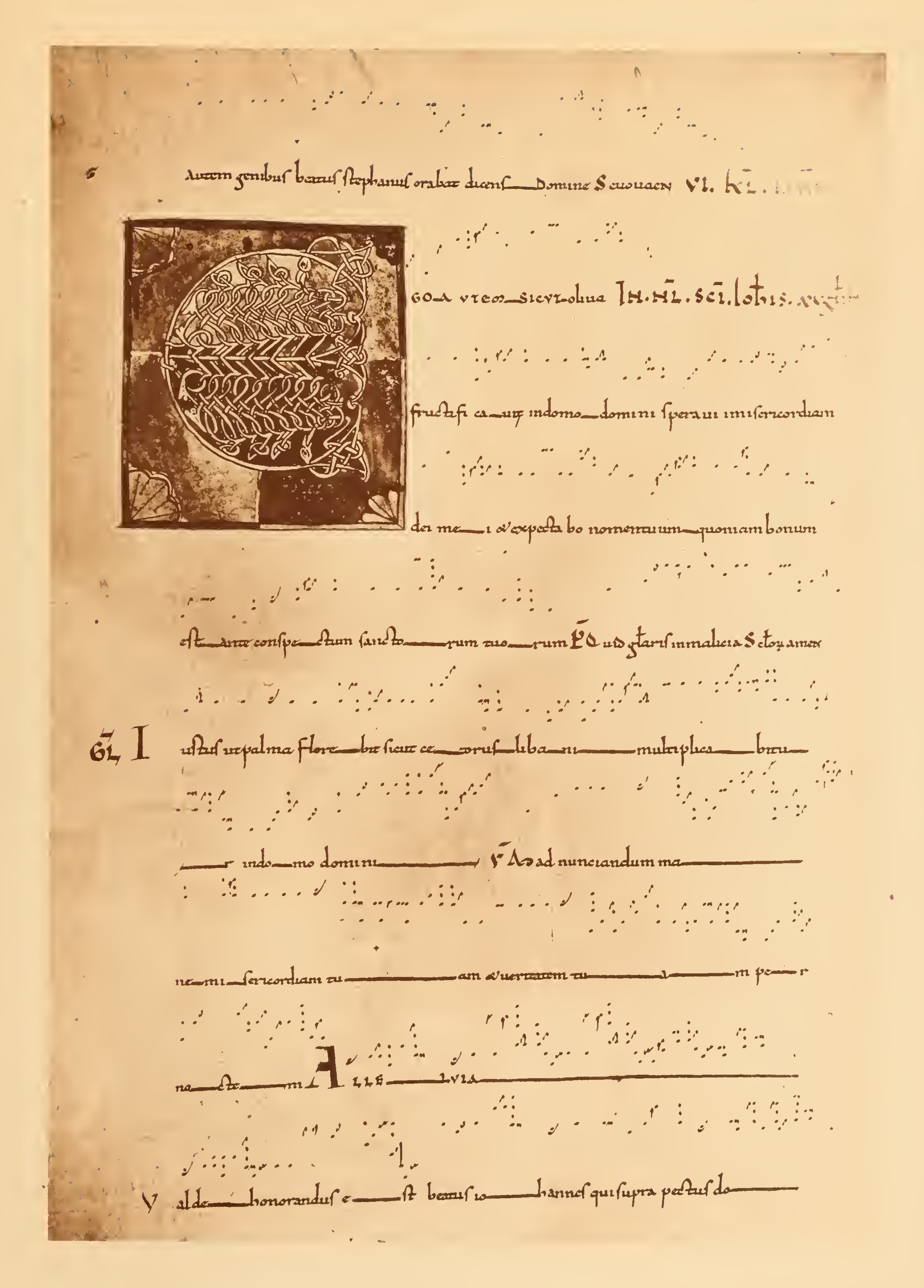
PROVENANCE, SAINT-PIERRE D'APT.

PAGE DE GAUCHE : ACCENTS NEUMATIQUES ; PAGE DE DROITE : NOTATION AQUITAINE A POINTS SUPERPOSÉS.



PARIS, BIBL. NATIONALE. FONDS LATIN, N° 776. GRADUEL D'ALBI. F° 24. XI[e] SIÈCLE.

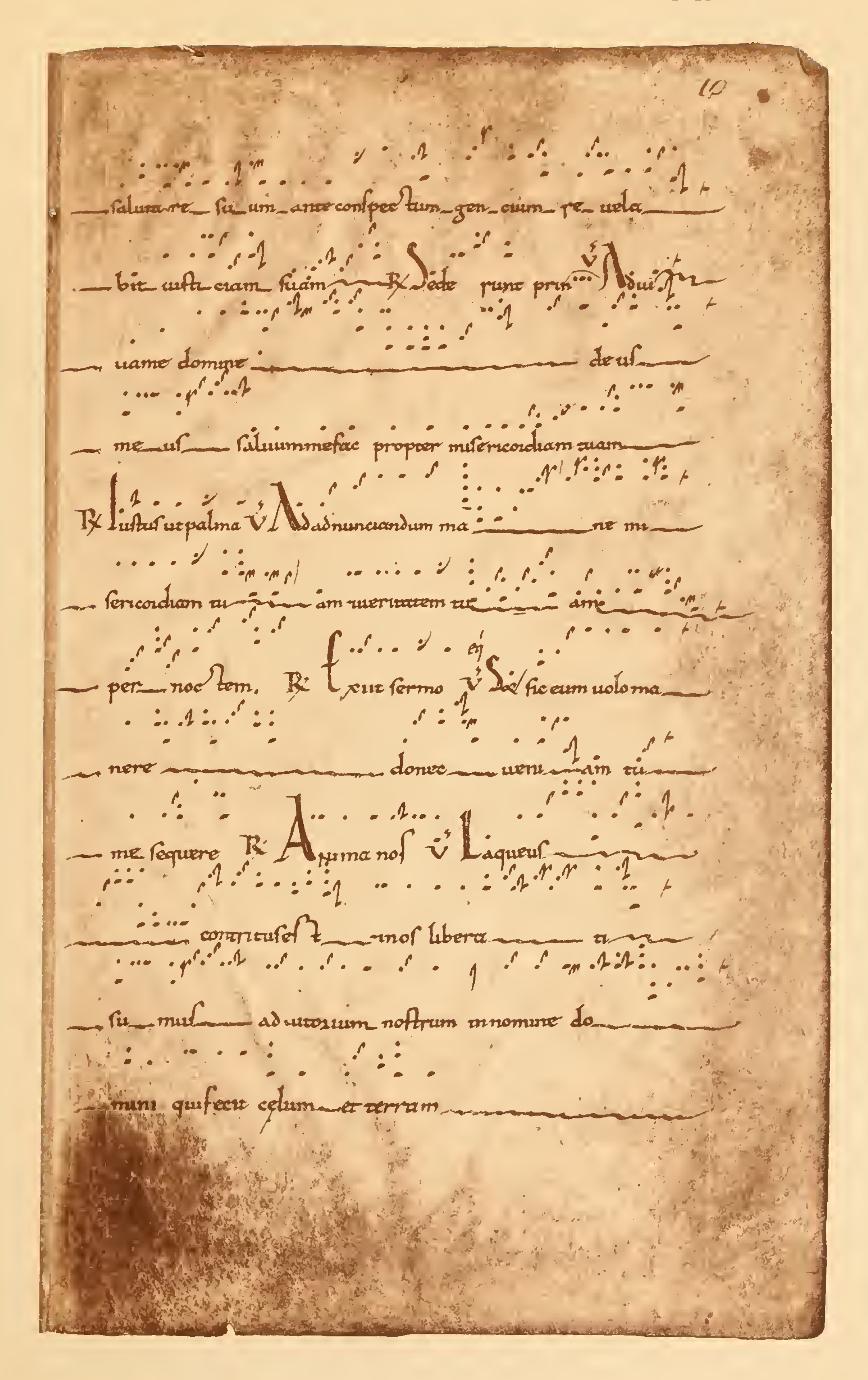
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE SÈCHE.



LONDRES, MUSÉE BRITANNIQUE, FONDS HARLÉIEN, N° 4951.

GRADUEL. PROVENANCE, SAINT-ÉTIENNE DE TOULOUSE. F° 136ᵛ. XIᵉ SIÈCLE.
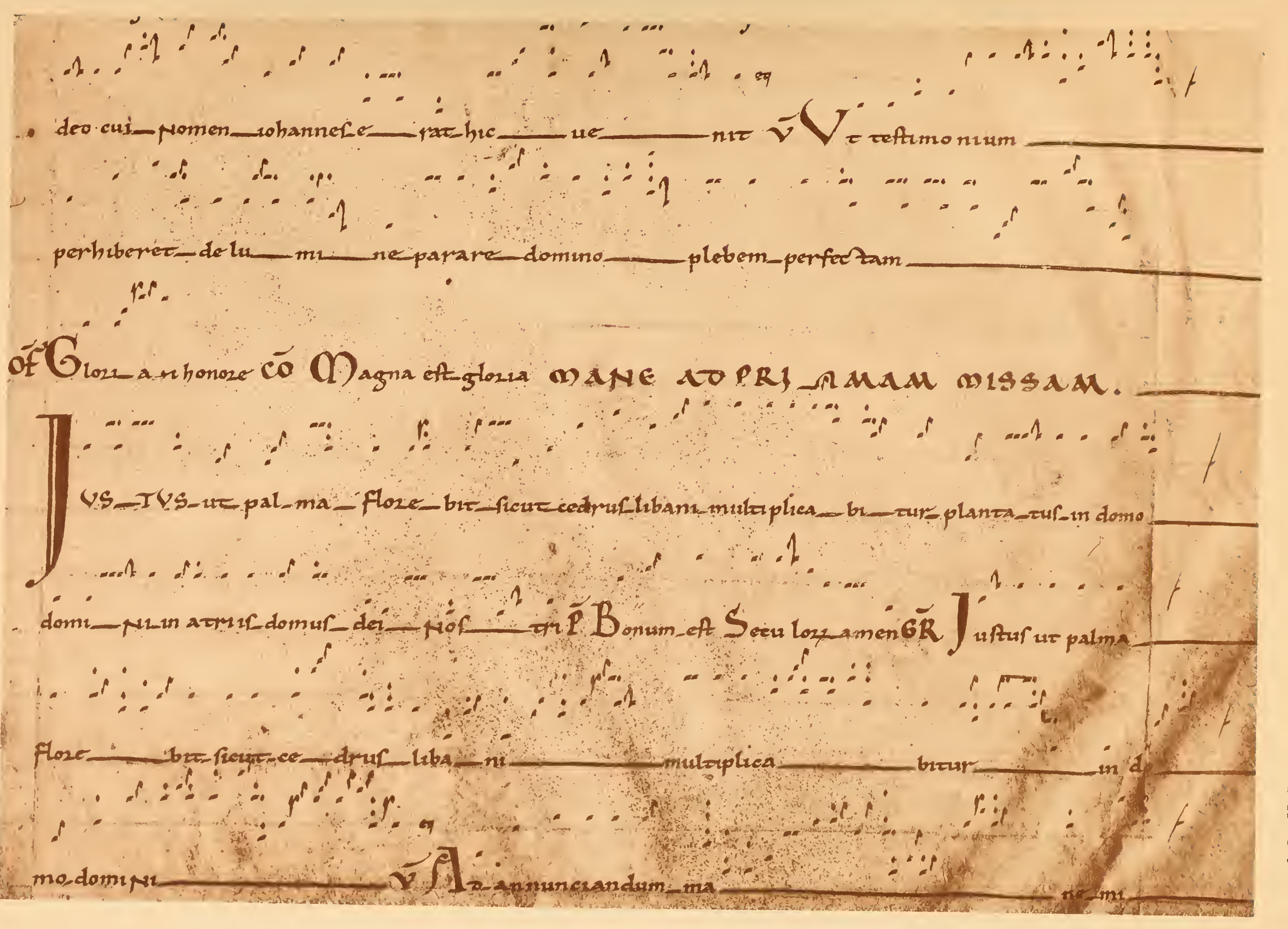
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE SÈCHE. (UN PEU RÉDUIT.)
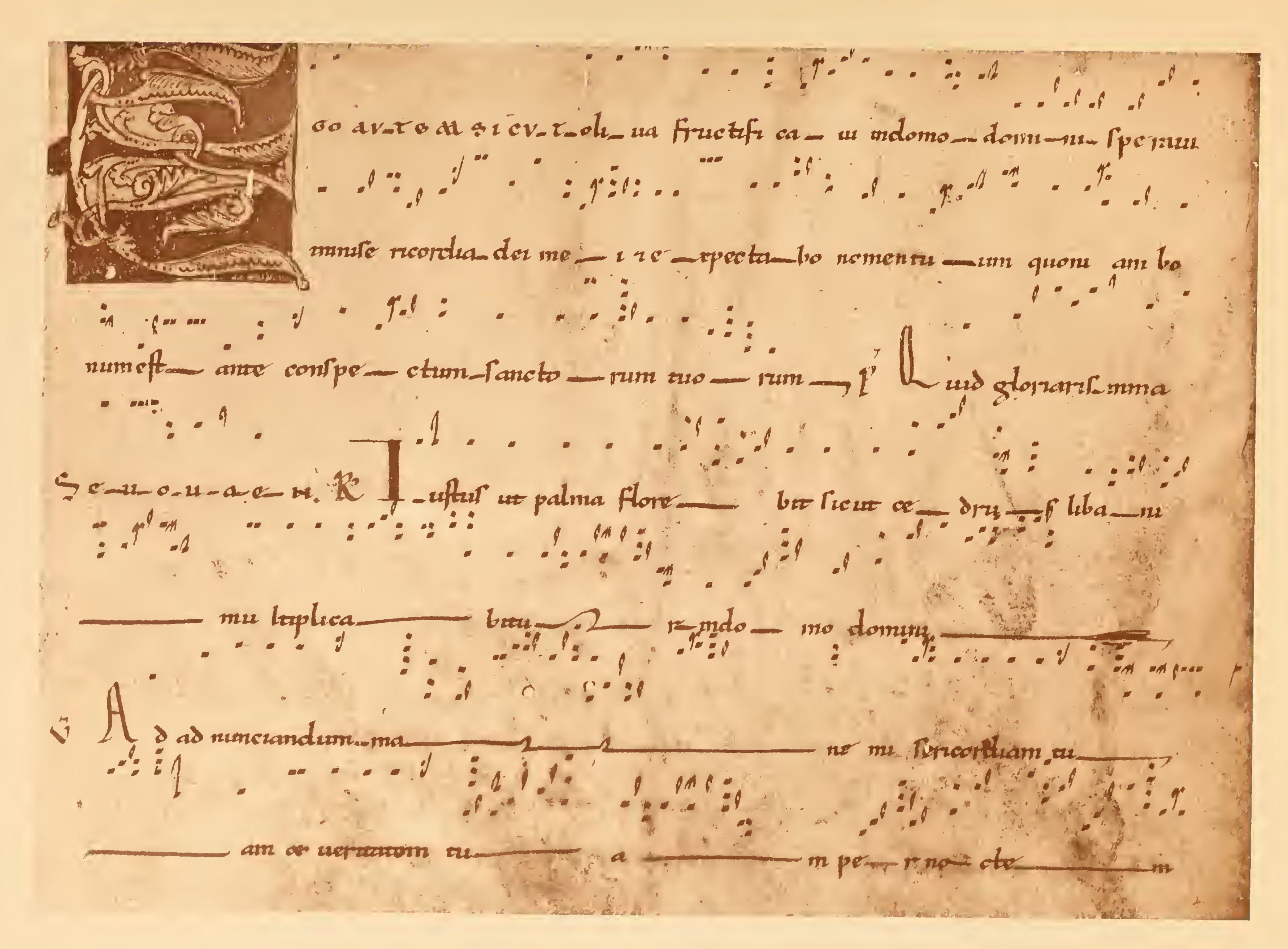


10

salutare su um ante conspectum gen cium re uela
bit iusti ciam suam R Dede runt prin V Adiuua
uame domine deus
me us saluum me fac propter misericordiam tuam
R Iustus ut palma V Adnunciandum ma ne mi
sericordiam tu am ueritatem tu am
per noc tem. R Exiit sermo V Sic eum uolo ma
nere donec ueni am tu
me sequere R Anima nos V Laqueus
contritus est nos liberati
su mus adiutorium nostrum in nomine do
mini qui fecit celum et terram

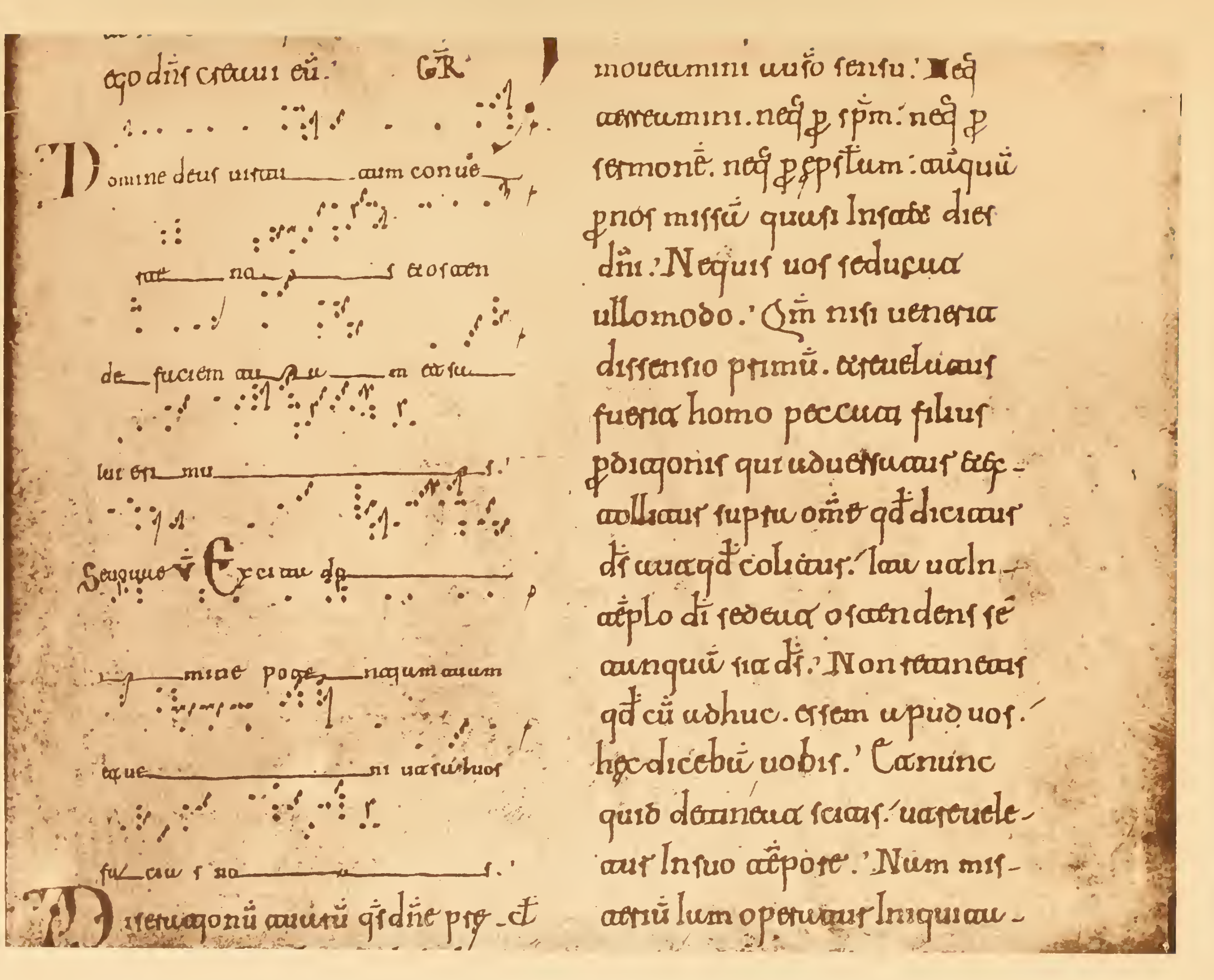
PARIS, BIBL. NATIONALE, FONDS LATIN, N° 1134.
VERSICULAIRE ET PROSAIRE DE SAINT-MARTIAL DE LIMOGES. F° 10r. XIe SIÈCLE.
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE SÈCHE.



PARIS, BIBL. NATIONALE, FONDS LATIN, N° 903.
GRADUEL, PROSAIRE ET TROPAIRE DE SAINT-YRIEIX (S. AREDII), DIOCÈSE DE LIMOGES. F° 98r. XIe SIÈCLE.
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE SÈCHE.



PARIS, BIBL. NATIONALE, FONDS LATIN, N° 780. GRADUEL D'ARLES. F° 10v. XIe-XIIe SIÈCLE.
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE SÈCHE.



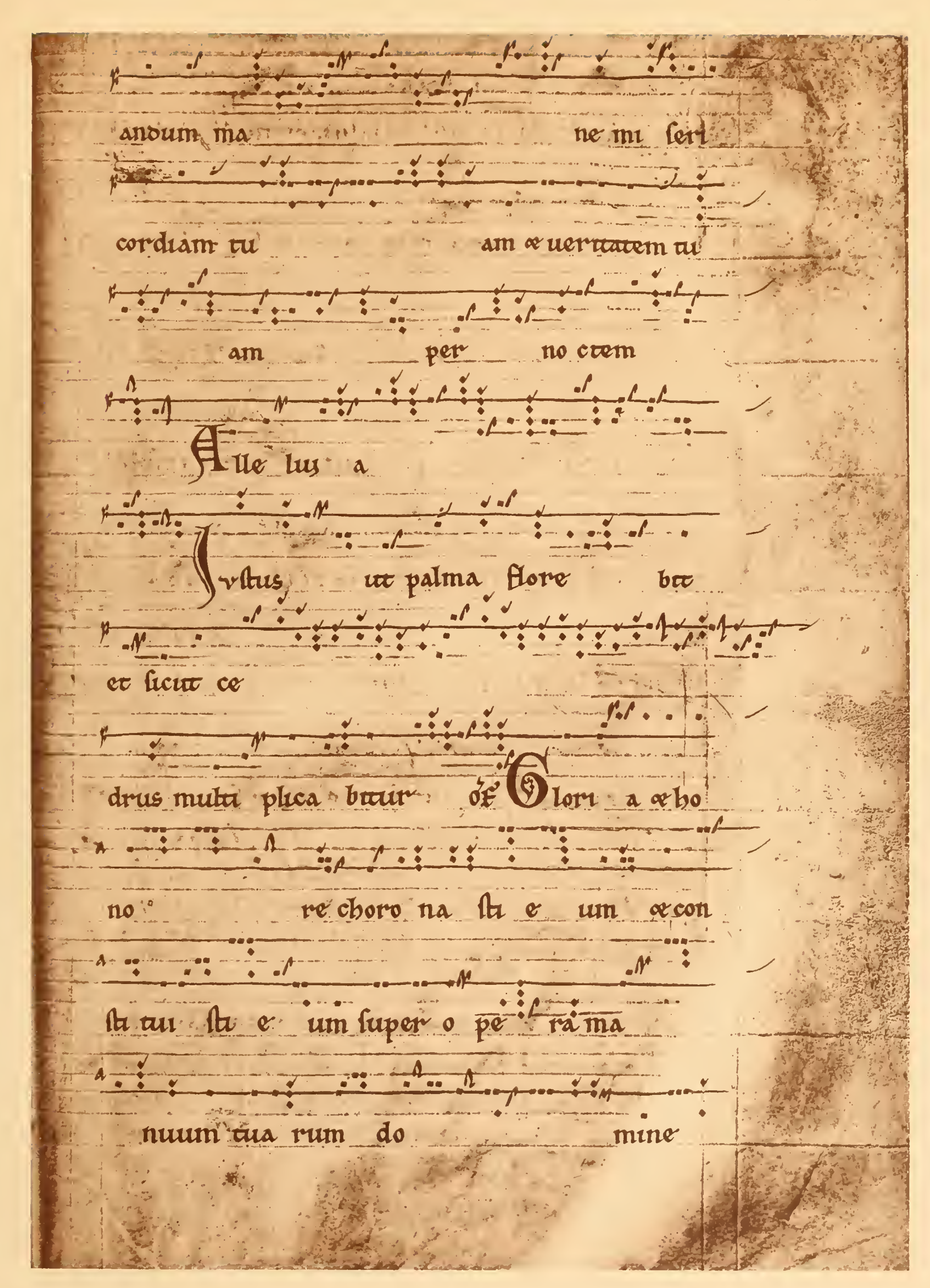
MADRID, BIBLIOTHÈQUE DE L'ACADÉMIE ROYALE D'HISTOIRE. F. 185. MISSEL ROMAIN. XIe-XIIe SIÈCLE.

PROVENANCE : ABBAYE DE SAN MILLAN (RIOJA).

TEXTE : ÉCRITURE WISIGOTHIQUE ; NOTATION : POINTS SUPERPOSÉS AQUITAINS SUR UNE LIGNE SÈCHE.

MARSEILLE, BIBLIOTHÈQUE DE L'ABBAYE DE SAINTE-MADELEINE. GRADUEL D'ARLES. XIIe SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE SUR QUATRE LIGNES : F. ROUGE, C. JAUNE, LES AUTRES A LA POINTE.



MARSEILLE, BIBLIOTHÈQUE DE L'ABBAYE DE SAINTE-MADELEINE.

MÊME MANUSCRIT QUE LA PLANCHE PRÉCÉDENTE.

BRUXELLES, BIBLIOTHÈQUE ROYALE, FONDS FÉTIS, N° 1172. GRADUEL, F° 12ᵛ. XIIᵉ SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE SUR QUATRE LIGNES, C JAUNE, F ROUGE. LES AUTRES A LA POINTE.

XIII

Ad annuntiandum ma ne mi sericordiam

tu am et ueritatem tu am per noctem.

Alleluia. Ius tus non conturba

bitur quia do minus firmat manum ei us. Glori a

et hono re coronasti e um et constituisti e um sup

o pe ra ma nuum tuarum do mine. Do

mine dominus nos ter quam admira bile est

no men tu um in uni uer sa terra quo niam e le ua ta

est magnificen tia tua super ce los. Quid est ho

mo quod memor es ei us aut filius

ho mi nis quo niam ui sitas e

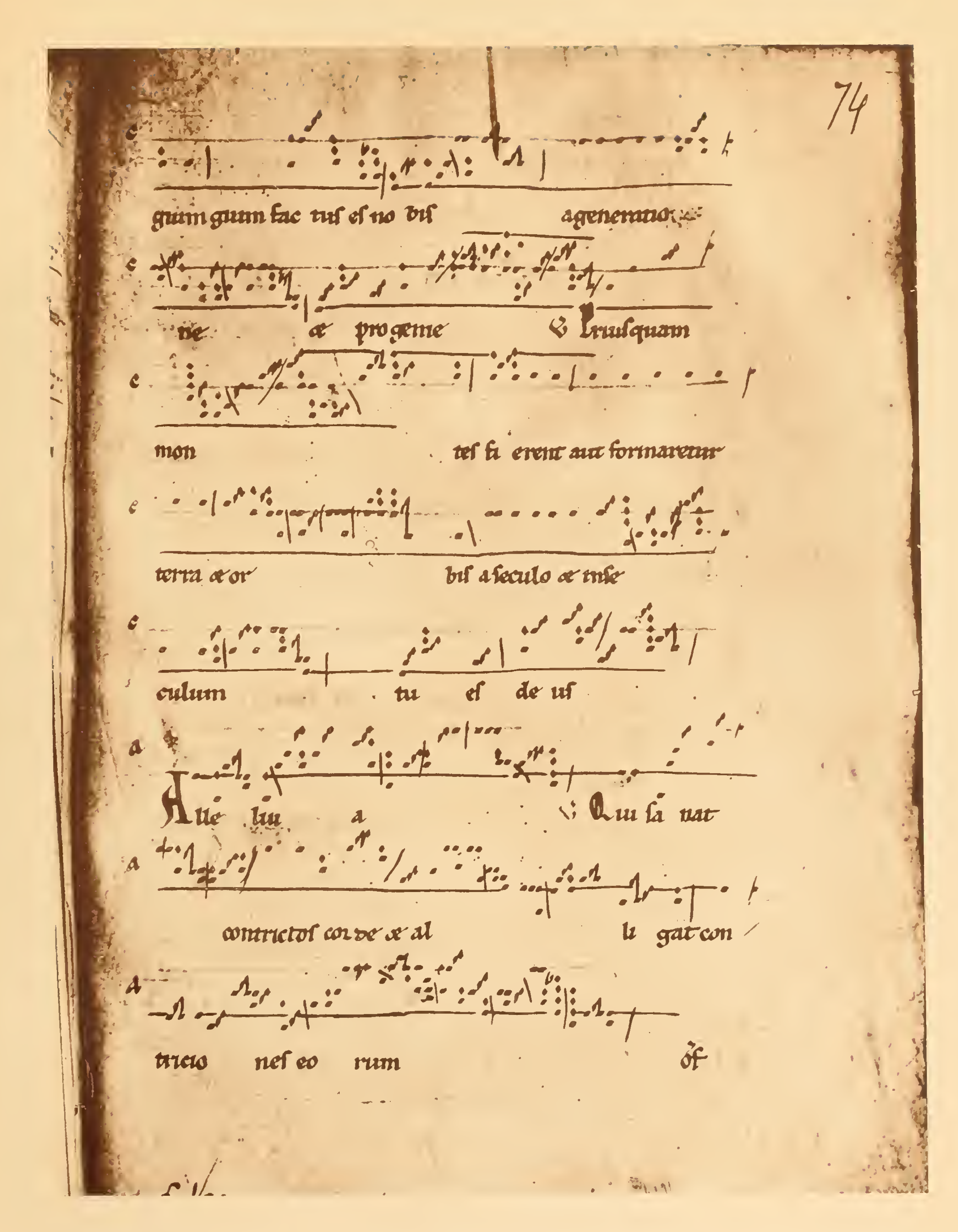
BRUXELLES, BIBLIOTHÈQUE ROYALE, FONDS FÉTIS N° 1172. GRADUEL, F° 13r. XIIe SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE SUR QUATRE LIGNES, C. JAUNE, F. ROUGE, LES AUTRES A LA POINTE.
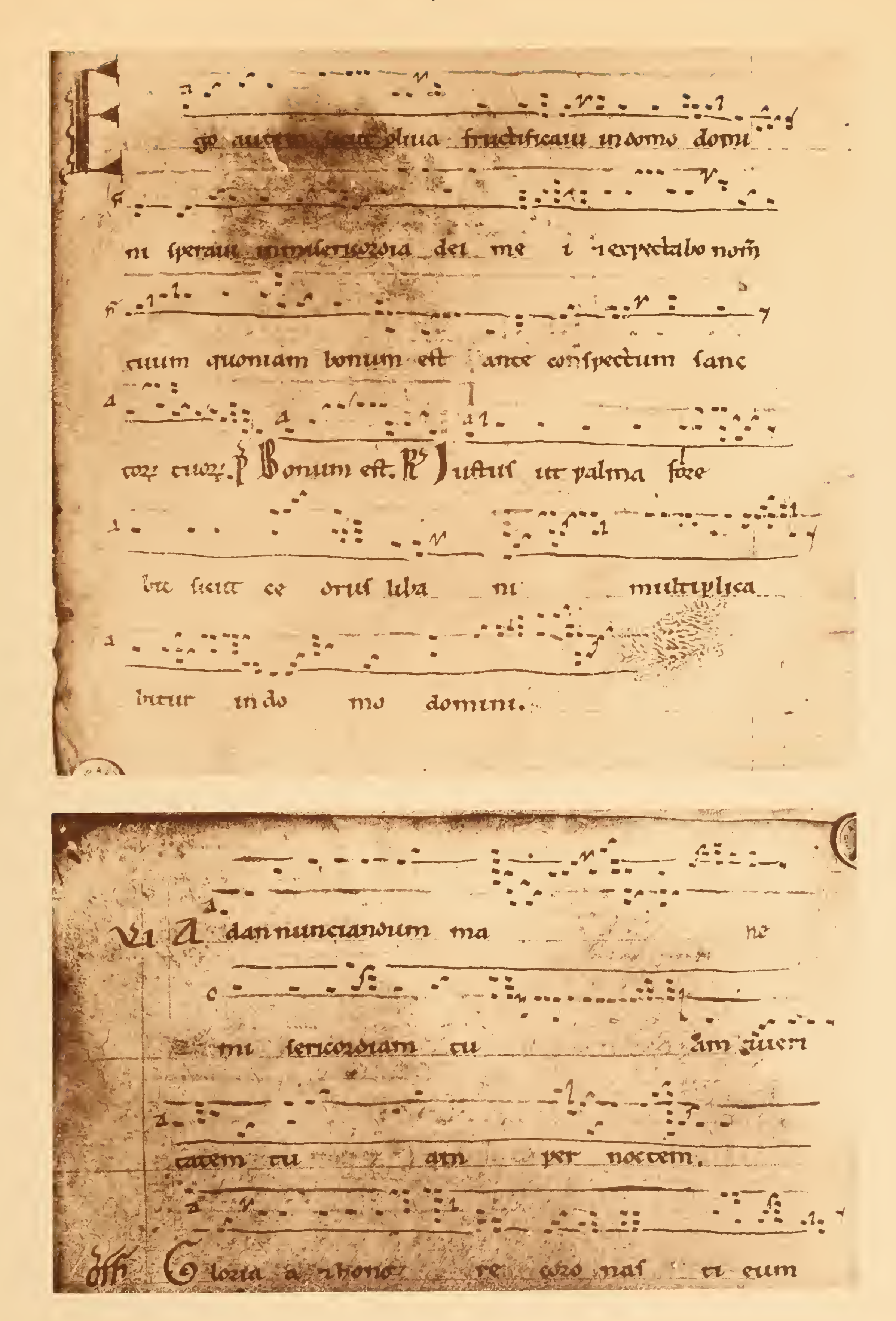
GRENOBLE, BIBL. DE LA VILLE, N° 84 (395).

GRADUEL ROMAIN, ADAPTÉ A LA LITURGIE CARTUSIENNE, F° 146r. XIIe SIÈCLE FIN.

NOTATION AQUITAINE, F. ROUGE, LES TROIS AUTRES A LA POINTE SECHE.



MARSEILLE, BIBL. DE LA VILLE. E. B. 316. GRADUEL CHARTREUX, PAGE 74. XIIe SIÈCLE.
NOTATION AQUITAINE SUR QUATRE LIGNES : C. JAUNE, F. ROUGE, LES DEUX AUTRES A LA POINTE.



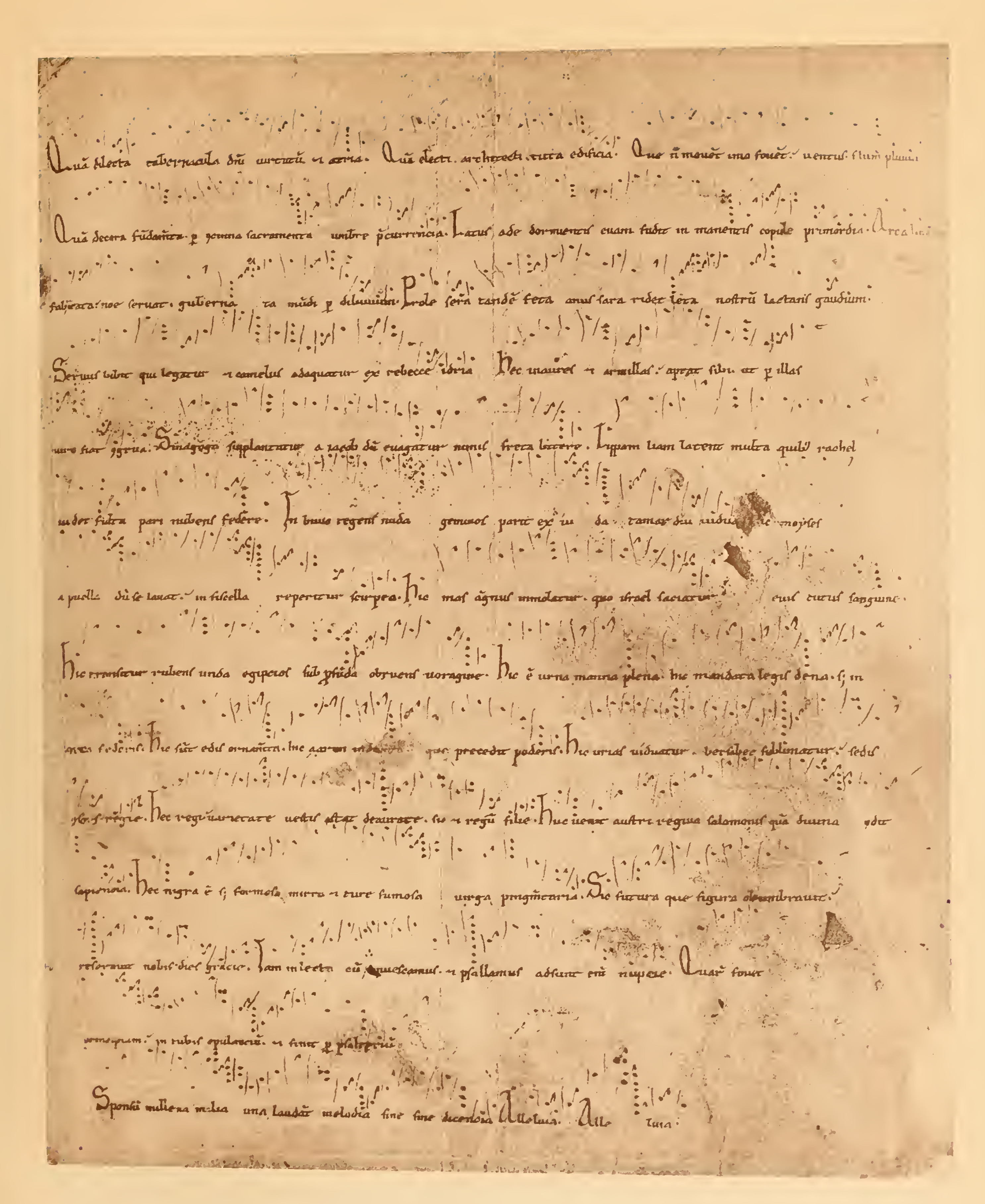
APT, ARCHIVES DE LA BASILIQUE SAINTE-ANNE, N° I. GRADUEL. F° LXXVr ET v. XIIe SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE SUR QUATRE LIGNES : C. JAUNE, F. ROUGE, LES DEUX AUTRES SÈCHES.



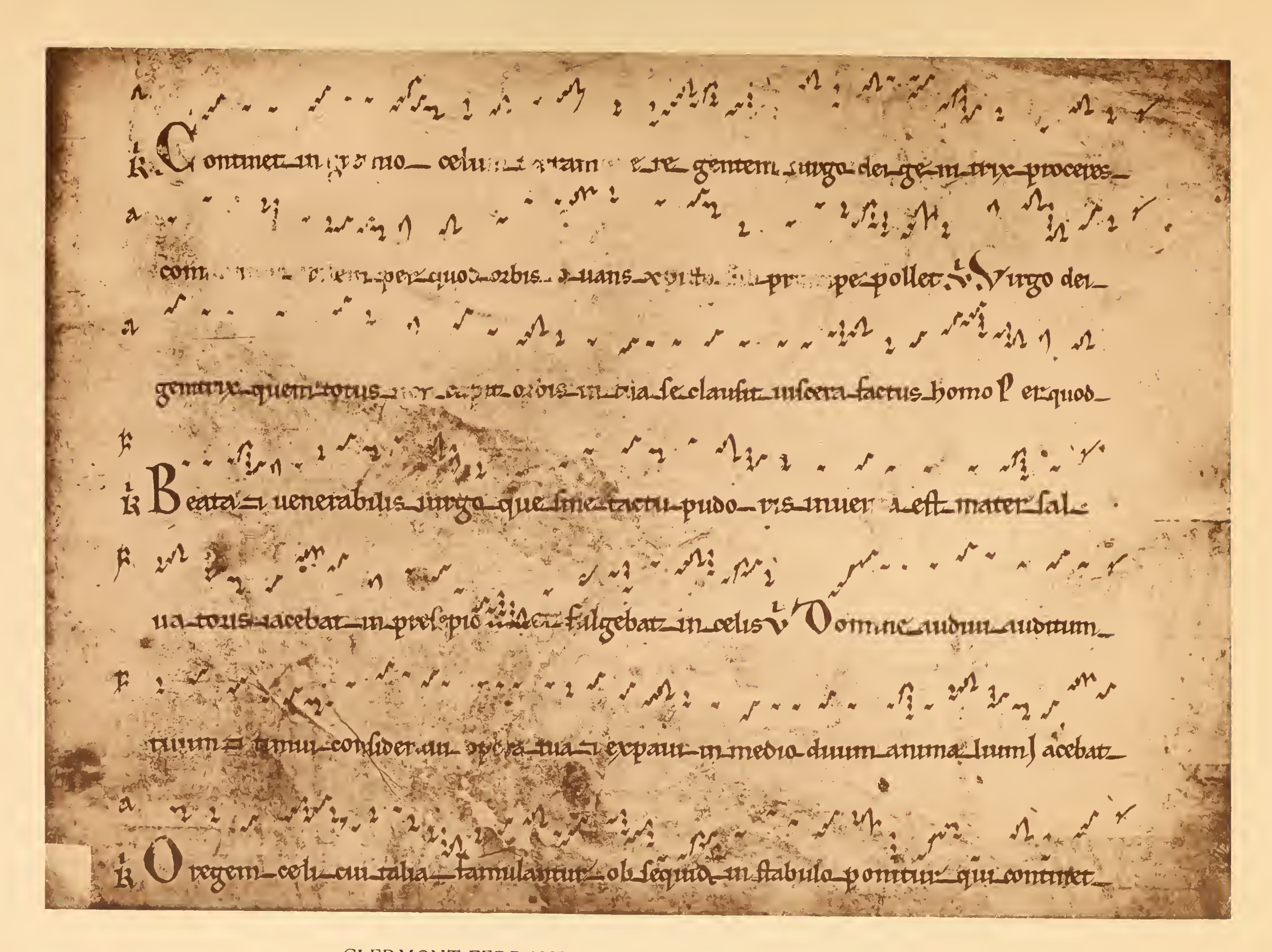
ABBAYE DE SILOS. ANTIPHONAIRE PLÉNIER, F° 67ʳ. XIIᵉ-XIIIᵉ SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE ROUGE.



CADOUIN. COMMENTAIRE DE S. JÉROME SUR LES ÉPITRES DE S. PAUL.

PROSE *Quam dilecta*... XIIe-XIIIe SIÈCLE. NOTATION A POINTS SUPERPOSÉS. (UN PEU RÉDUIT.)
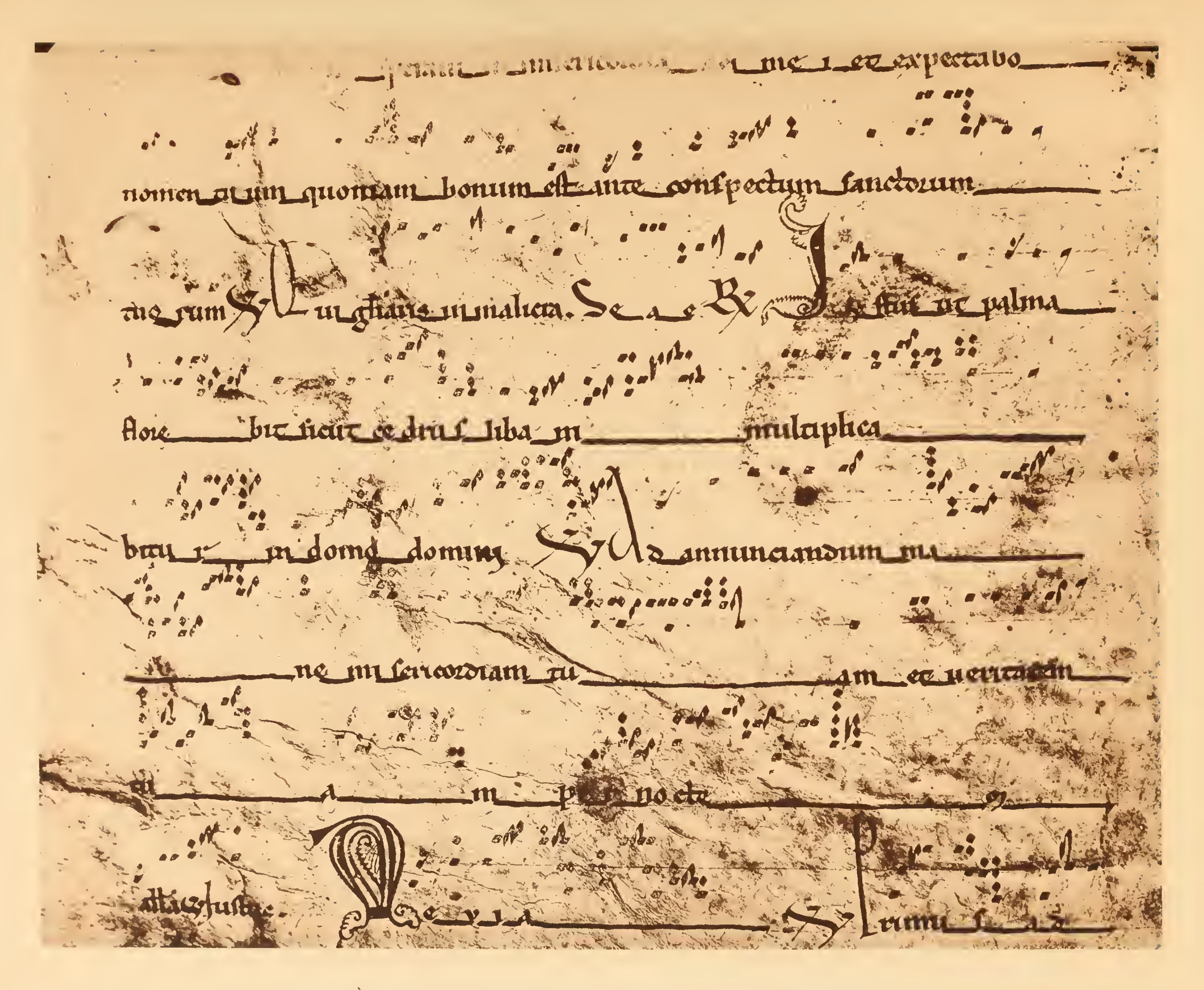


CLERMONT-FERRAND, BIBL. DU CHAP. DE LA CATHÉDRALE.

FEUILLE DE GARDE XII. XIIIe SIÈCLE. NOTATION AQUITAINE : POINTS SUPERPOSÉS ET LIÉS SUR QUATRE LIGNES SÈCHES.

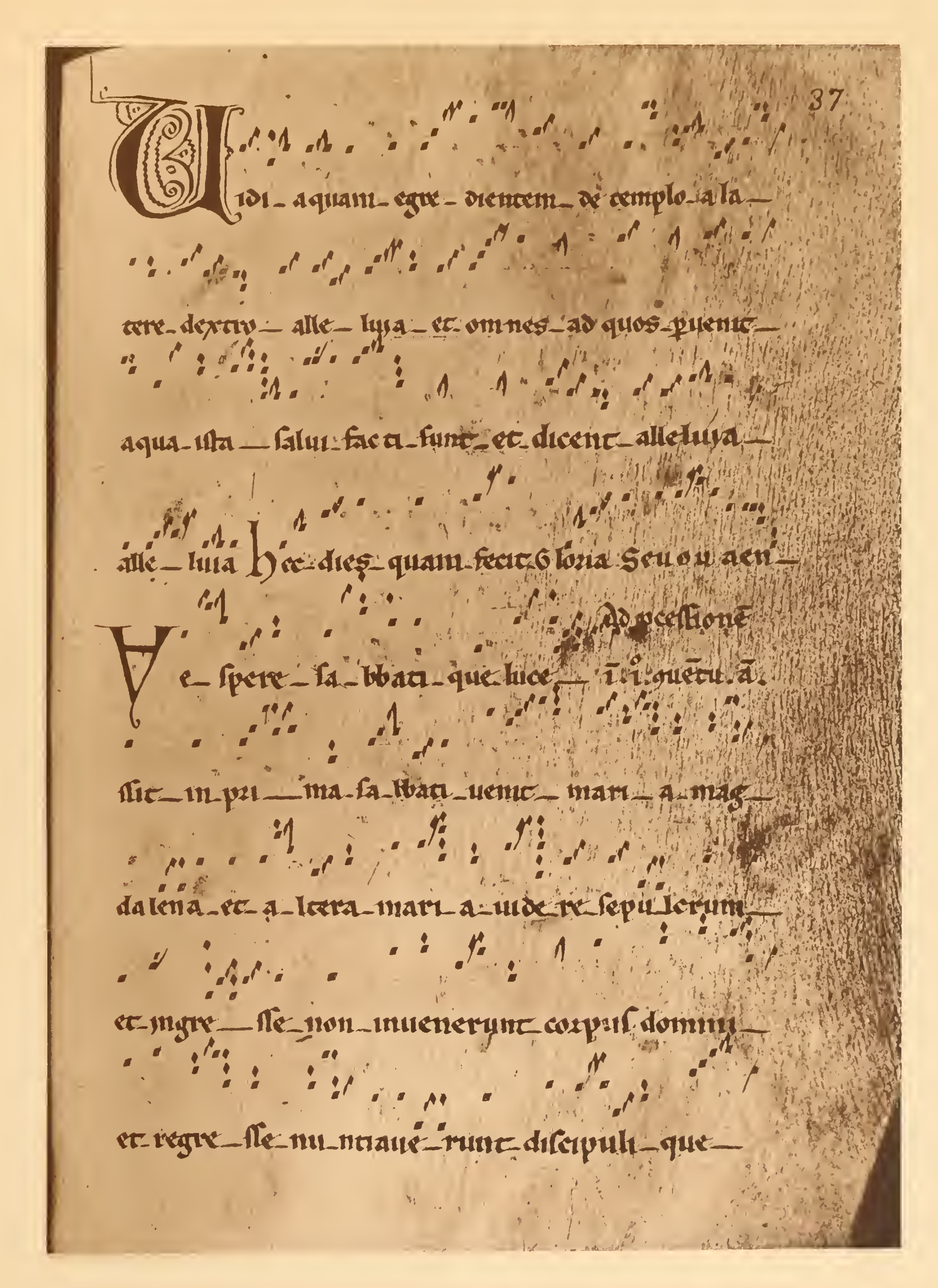
TOLÈDE, CATHÉDRALE. MISSEL. XIIIe SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE A LA POINTE SÈCHE.

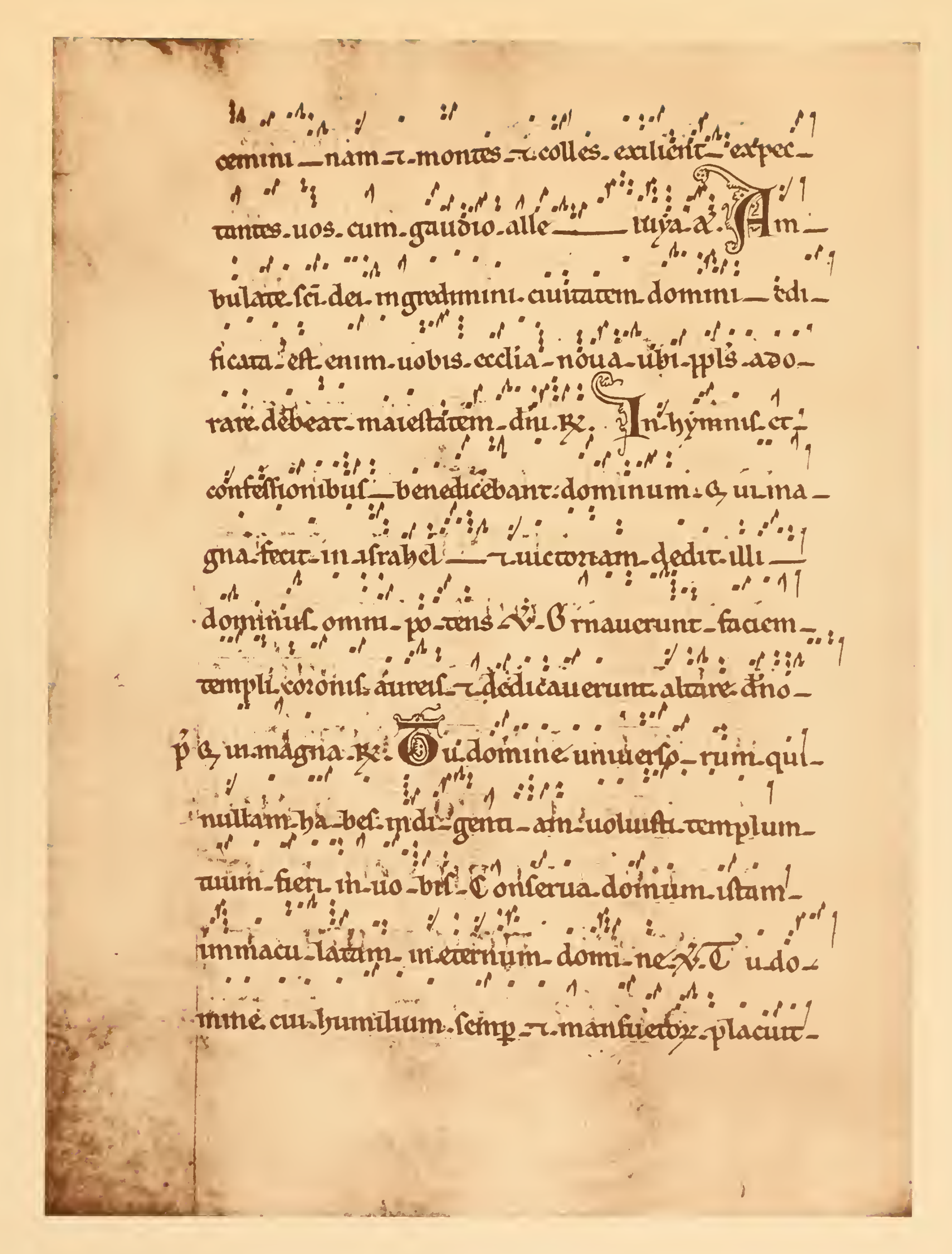


TOLÈDE, CATHÉDRALE, 35, 10. MISSEL ROMAIN. XIII[e] SIÈCLE.

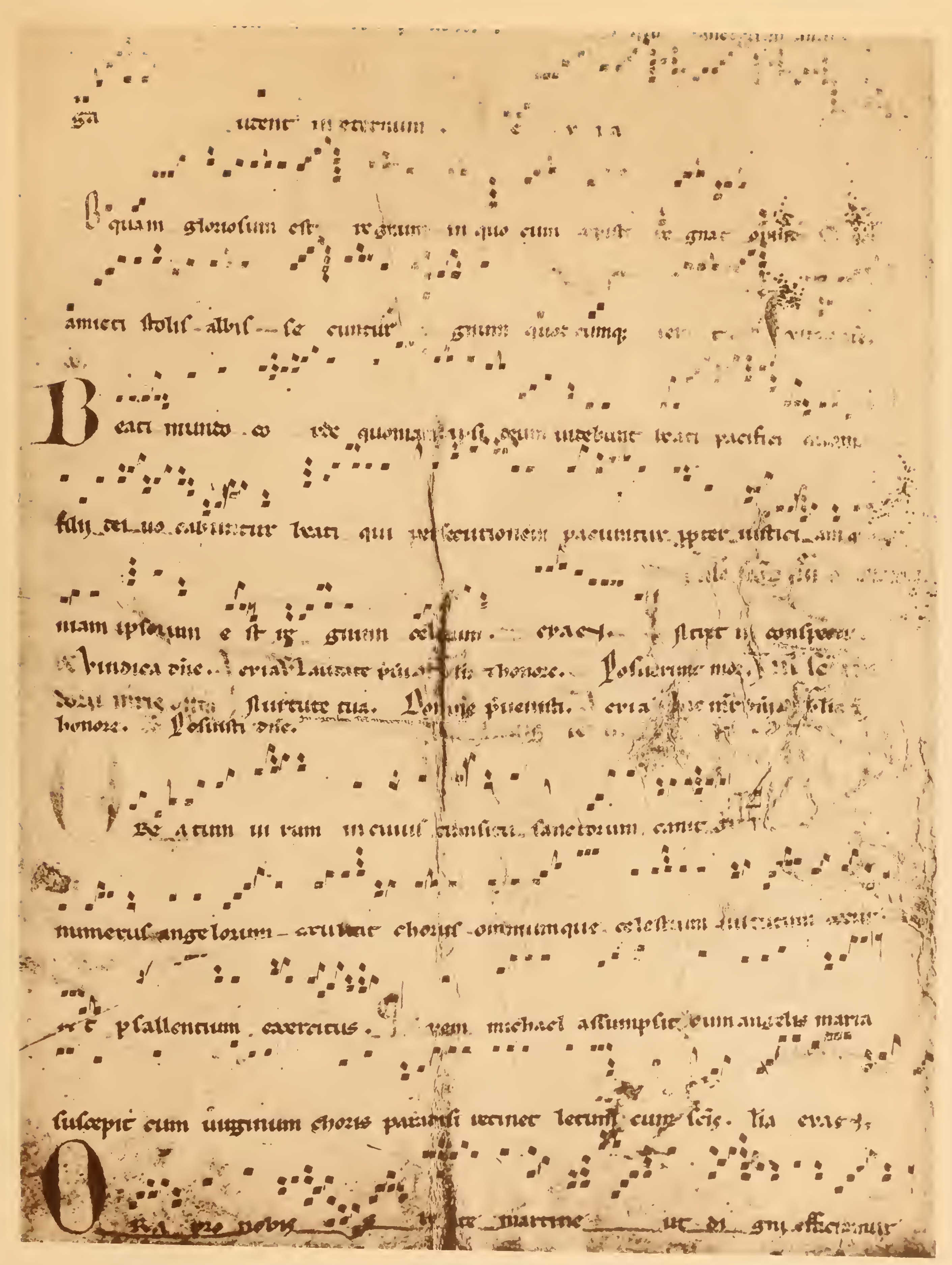
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE SÈCHE.



MADRID, BIBL. NATIONALE, C. 131. « PRECES CATHED. TOLOSÆ ». XIVe SIÈCLE.
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE SÈCHE.
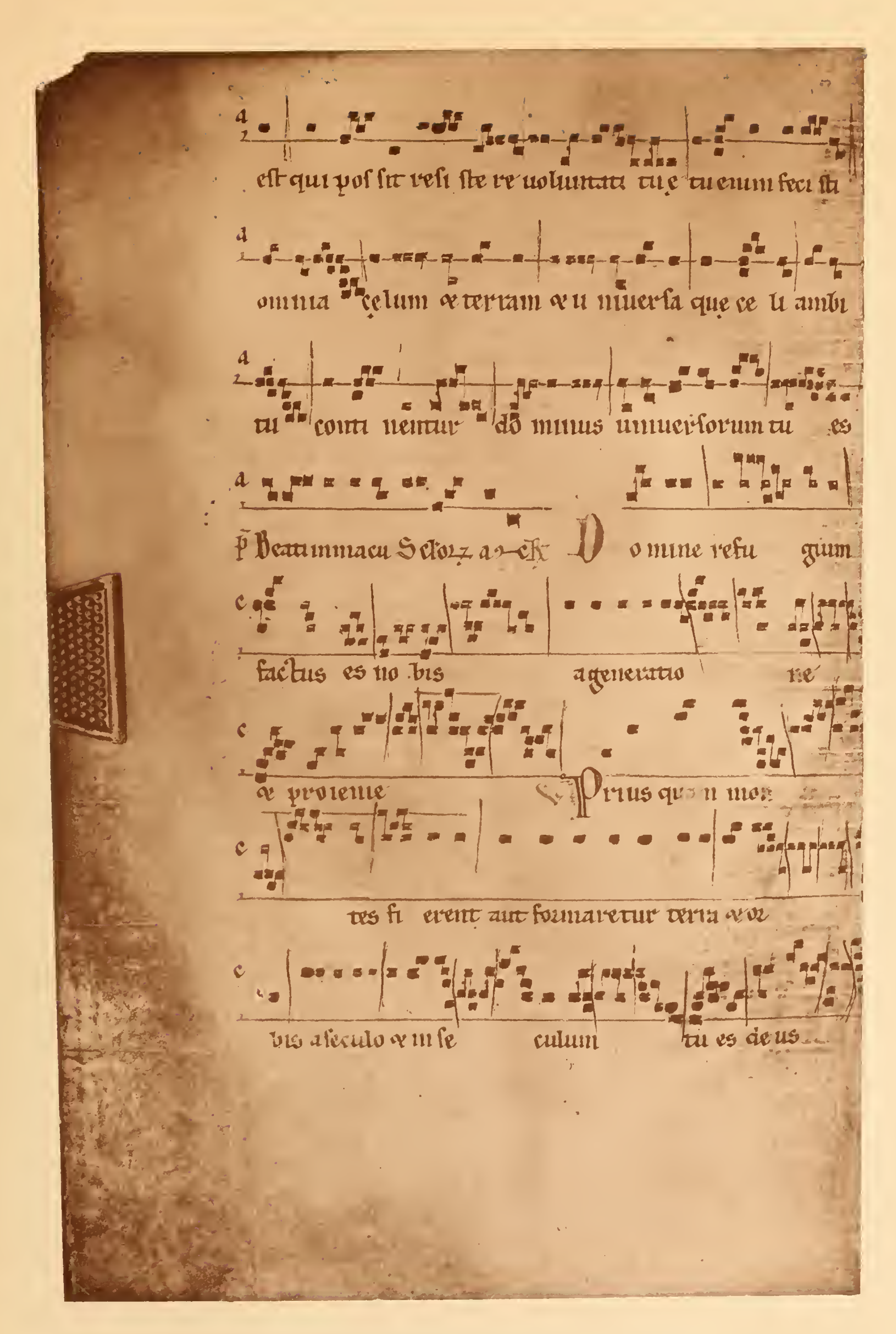


TOLÈDE, CATHÉDRALE, 39, 12. PONTIFICAL DE L'ÉGLISE DE TOLÈDE. XIV[e] SIÈCLE.
NOTATION AQUITAINE SUR UNE LIGNE A LA POINTE.



TOULOUSE, BIBL. DE M. L'ABBÉ DOUAIS. FRAGMENT D'ANTIPHONAIRE. XIII[e]-XIV[e] SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE, TENDANT A LA NOTATION CARRÉE. SUR UNE LIGNE SÈCHE.

LONDRES, MUSÉE BRITANNIQUE. ADD. 17303.
GRADUEL PROVENANT D'UNE CHARTREUSE DE PROVENCE. XIIIe SIÈCLE.
NOTATION AQUITAINE A POINTS CARRÉS. (RÉDUCTION.)



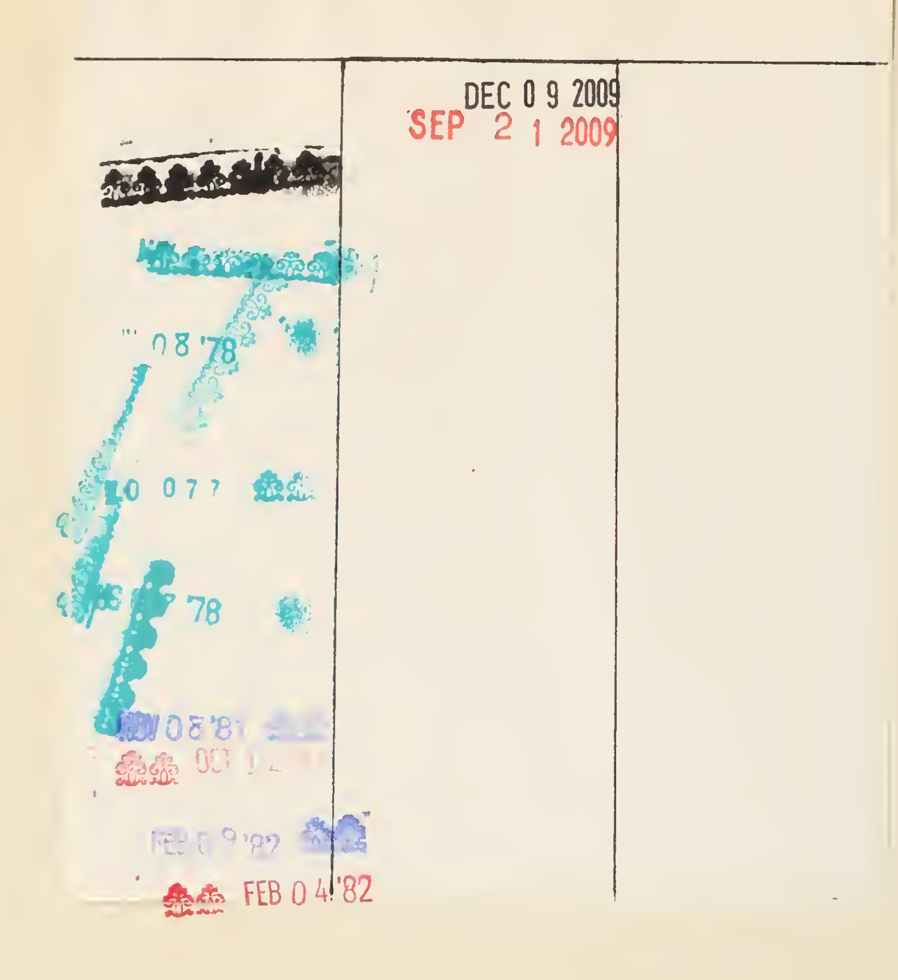
LONDRES, MUSÉE BRITANNIQUE, ADD. 31384.

GRADUEL DE LA CHARTREUSE DU REPOSOIR, HAUTE-SAVOIE. XIIIe SIÈCLE.

NOTATION A POINTS LIÉS ET CARRÉS, DÉRIVANT DE LA NOTATION AQUITAINE. QUATRE LIGNES. F ROUGE, LES TROIS AUTRES SÈCHES.

ABBAYE DE SOLESMES. « PROCESSIONALE GELLONENSE ». XIVe SIÈCLE.

NOTATION AQUITAINE A POINTS CARRÉS SUR QUATRE LIGNES ROUGES.


La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
The Library
University of Ottawa
Date Due
DEC 0 9 2009
SEP 2 1 2009
FEB 0 4 '82